

إيهاب حسن

أوديب

أو تطوّر ما بعد الحداثة

حوارات ودراسات

إعداد وترجمة: السيد إمام



إيهاب حسن.. أوديب

أو تطوّر ما بعد الحداثة

إعداد ترجمة: السيد إمام



إيهاب حسن.. أوديب

أو تطور ما بعد الحداثة

إيهاب حسن.. أوديب

أو تطور ما عبد الحداثة

إعداد وترجمة: السيد إمام

الطبعة الأولى: 2018



الغلاف: صدام الجميلي

العراق / البصرة / العشار / خلف فندق اليرموك

009647730800453 - 009647814145195

بريد إلكتروني: safaadhiab@yahoo.com

توزيع: دار الرافدين- بيروت

daralrafiddain@yahoo.com

الترقيم الدولي ISBN: **978-1-77322-847-1**

مدخل لقراءة إيهاب حسن

إيهاب حسن، بدون شك، واحدٌ من أهم منظري ما بعد الحداثة. لقد أقر الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار، والمنظر المعماري الأميركي تشارلز جينكس، من بين آخرين، بدينهم له. وُلد حسن في القاهرة عام 1925 وسافر إلى أميركا بعد تخرجه في كلية الهندسة. يصرح حسن: "ولكني لا أحب الهندسة، أنا أحب الأدب"، ومن ثم درس الأدب الإنجليزي وحصل على درجة الدكتوراه عام 1953، وقام بالتدريس في جامعتي ويزليين من عام 1954 إلى عام 1970، وويسكونسن- ميلووكى منذ عام 1970، وكتب خمسة عشر كتاباً وآلاف المقالات. وربما كانت أهم إسهاماته في نظرية ما بعد الحداثة: "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي"(1971)، و"النقد النظير: سبعة تأملات في العصر" (1975)، و"نار بروميثيوس: الخيال، العلم، والتغيير الاجتماعي" (1980) أو "تحوّل ما بعد الحداثة: مقالات في نظرية ما بعد الحداثة والثقافة" (1987). ولكنه فقد اهتمامه بما بعد الحداثة وتحول عام (1986) للسيرة الذاتية ("الخروج من مصر: شذرات من سيرة ذاتية)، ثم اتجه مؤخراً لكتابة الرواية.

يهدف هذا الكتاب إلى إلقاء الضوء على مسيرة هذا الرائد الكبير وتتبع مساراته وتحولاته من خلال محورين، المحور الأول يضم ثلاث مقابلات مع إيهاب حسن، تكشف ما يفكّر فيه حسن خارج سياق الكتابة وداخلها في آن واحد، كيف كان يفكّر، وما التحوّلات التي مرت على حياته وفكره. في حين

ضمّ المحور الثاني دراسات ومقالات كتبها نقاد وباحثون متخصصون ينتمون إلى أجزاء متفرقة من العالم (كندا، أميركا، اليابان، تايوان، إلخ).

والكتاب فوق هذا كله يمهد الطريق أمام القارئ المتطلع لقراءة أعمال حسن الأصلية التي لا تخلو قراءتها من ومشقة نظراً لما تنطوي عليه هذه الأعمال من لغة لم يألفها القارئ العربي واحتوائها على معرفة واسعة بالأدب والنقد والثقافة وسائر علوم العصر التي يربطها حسن بشكل بارع ووثيق بعالم الأدب والنقد الذي يمثل موضوعه الأساس. وجدير بالذكر، أنه في الوقت الذي نحا فيه النقد الأدبي منحى موضوعياً في تناول الأعمال الأدبية وتنحية الذات، اتخذ حسن منحى مخالفاً يؤكد على أهمية "اللحم الحي" ونبذ كل المقاربات الشكلانية التي جردت الأدب من لحمه ودمه، ومن ثم نبذ بشدة الاتجاه الشكلاني الذي تبناه رينيه ويليك الذى يعكس تأثره بمدرسة براغ اللغوية والنقد الأسطوري عند نورثروب. يقول حسن في كتابه "النقد النظير" :

لقد شاهدنا النقد يحدق طويلاً في العالم بعيني أبوللو الصامتتين. هل يمكن أبداً أن نراه يشارك مرة أخرى في اللحم المقدس لديونيسيوس؟ ولماذا هذا الهوس بالتمييزات؟ هل لدى هؤلاء النقاد الرغبة في الحديث بمهنية لصالح مبدأ الأنثى القديم، القبول والاندماج، والكلية المغلّفة للأشياء؟

إن من المشكوك فيه على سبيل المثال أن يكون بإمكان المفردات النقدية لويليك وفراي إضاءة مسرحيات بيكيت أو جينيه أو آرتو، روايات وليم بوروز، وموريس بلانشو، أو آلان روب- غرييه، القصص المتأخرة لسالنجر، شعر تشارلز أولسون، ورينيه شار، وديلان توماس- وهي أسماء استشهد بها عشوائياً. كما أن كتاب ناتالي ساروت الأخير "الفاكهة الذهبية The Golden Fruits"، ورواية مارك سابورتا "Composition No.1" تنكر فكرة البنية التقليدية. الأولى رواية حول رواية تلغي نفسها في ذات فعل القراءة؛ والثانية حيلة تقبل مبدأ الصدفة بوصفه جزءاً مكملاً للتجربة الأدبية. وبالنسبة لرواية

بوروز الآلة الناعمة The Soft Machine فإنها تستخدم "أسلوب التقطيع cut up عند برايون جيسين" وهو أسلوب يجمع بين الكولاج والمونتاج. وإذا كانت تلك الأعمال تمتلك شكلاً، فربما كان شكلاً "خلواً من الغاية" من النوع الذى يعكسه مؤخراً الرسم والموسيقى. هل علينا إذاً استبعاد تلك الأعمال بوصفها تقاليع شاذة، تنتمي للنميمة الأدبية أكثر من انتمائها للتاريخ الأدبي؟

فضلاً عن ذلك يؤكد حسن على وجود العنصر الشخصي في النقد وعدم استبعاده. وتتساءل جرزي دوراك في "الخروج من مصر- نقد إيهاب حسن الخصوص":

ما الذي يكمن بالضبط خلف النقد؟ إيروتيكا الجهد الأبدي للإبداع الذاتي؟ ما يوحى أن كل النقد شخصي إلى حد ما. إن حسن يشارك هنري ميلر آراءه بكل وضوح (التي ناقشها في كتابه السابق "أدب الصمت"). إنه يلاحظ عند مناقشته لكتابات هنري ميلر في السيرة الذاتية.

"الكتابة بالنسبة لهنري ميلر سيرة ذاتية، والسيرة الذاتية عنده علاج يمثل شكلاً من أشكال ممارسة الفعل على الذات". يتبع حسن، على الرغم من كونه ناقداً وليس روائياً، مبدأً مماثلاً.

ضمير الـ"أنا" يتخلل كتاب " النقد النظير" كله، في التصدير، وفي المقالات نفسها التي يضمها. ومع ذلك لا ينتمى الكتاب لنزعة النقد الذاتي التقليدية لخلوه تقريباً من أي استمرارية أو تطور خطي. تختلف كل المقالات التي يضمها عن بعضها البعض من ناحية الموضوع والأسلوب والمحتوى، فضلاً عن تأملات الكاتب الشخصية والمقتبسات الشاملة المأخوذة من كُتاب آخرين.

ويعلق في موضع آخر على "نقده النظير": إنني غير متأكد إلى أي نوع أدبي تنتمي هذه المقالات السبع. إنني أدعوها نقداً نظيراً: مقالات في اللغة، آثار من الزمن، متخيلات للقلب. يشكل الأدب جزءاً من محتواها، سوى أن

حدها النقدي مجرد واحد من الحدود العديدة الكامنة في العقل. وسوف لا أعترض إذا لم تستحق صفة النقد.

يرفض حسن هنا بحماس موقف الناقد الأدبي ويشدد على الطابع الشخصي للكتاب: في هذه المقالات لم أكتب بصفتي ناقداً أو باحثاً، ولم أنتحل شخصية الشاعر أو الروائي أو الكاتب المسرحي، ولكني أحاول أن أجد صوتي في الأشكال الفردية التي يقتضيها التأمل أحياناً.

الكتاب مرشد مهم لا غنى عنه لكل من يريد الدخول إلى عالم إيهاب حسن المعقد والثري معاً وتَمَثُّل خطابه النقدي المغامر والخارج على المألوف على حد سواء.

السيد إمام

إيهاب حسن تحت المنظار

حوار: جرزى ديوّراك

لوبلين(بولندا)

في سيرتك الذاتية "الخروج من مصر" أشرت باقتضاب إلى السنوات التي أعقبت وصولك إلى أميركا مباشرة. إن وصفك لأيام طفولتك ومراهقتك في مصر مثيرة للاهتمام بشكل لافت. ولكن القارئ يفتقد مع ذلك إلى ما يمكن أن يعد العنصر الأكثر أهمية لكل ما يتعلق بسيرك الذاتية كمهاجر: عملية التحول المرتبطة بالكيفية التي أصبحت بها أميركياً، وأستاذاً أكاديمياً. إن الكثير من القراء سوف يهتمون بالطريقة التي التي تعرفت بها على الأدب الأميركي، والمشكلات التي واجهتك كطالب مهاجر ومدرس ناشئ، واستجابتك للأساليب النقدية والفكرية المتغيرة في الستينيات، والسبعينيات... هل تنوى نشر الجزء الثاني من سيرتك الذاتية؟

- سؤال جيد. إن "الخروج من مصر" كان يحمل عنواناً فرعياً "مشاهد ومجادلات لسيرة ذاتية"، وكان من الأفضل تسميته "شظايا مذكرات". إنني أفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات: الأولى تحاول سرد حياة كاملة دون أن تنجح في ذلك، والأخيرة تنجح، إذا حالفك الحظ، في وصف شذرة من الحياة.

إنني أرتاح أكثر لصيغة المذكرات. إن بعض أعمالي اللاحقة مثل "بين العقاب والشمس: آثار إلى ابان" (1996) تركز على تجربة خاصة، سلسلة مميزة من الأحداث. وينطبق هذا أيضاً على المقالات الشخصية مثل "زيارة إلى

أوز" (شتاء 1992)، بل وينطبق على المقالات الأكاديمية مثل"اعترافات ناقد مخالف" و"النقد في مناخنا"، و"مبعوث: ما وراء المنفى" التي جُمعت في "إشاعات التغيير". إنها تتحدث، من منظور شبيه بالسيرة الذاتية، عن مهنتنا ومنغصاتها.

ومع ذلك تظل ملاحظتك قائمة: إنني أقاوم كتابة سيرة ذاتية كاملة لسببين. أولاً، أعتقد أن أهم العناصر في حياة المرء يتعين التعبير عنها في أشكال غير مباشرة، كالفن مثلاً، أو التدريس. ثانياً، أعتقد أن العمل الأكاديمي يبدي اهتماماً محدوداً بالجمهور العام، بل وبالأكاديميين أنفسهم. كم عدد السير الذاتية الأكاديمية التي تعرفها؟

ومن ثم أشك في قرب صدور جزء ثانٍ من السيرة الذاتية، فقط مذكرات روحية تحمل عنواناً مؤقتاً هو "أنشوطة النار". ولكن لا تحبس أنفاسك بانتظارها؟

تؤكد إيفا هوفمان في سيرتها الذاتية الحديثة كمهاجرة "تحريف المعنى في الترجمة" Lost in Translation على أن السير الذاتية الحديثة للمؤلفين المهاجرين نادراً ما يعتبرها مؤلفوها "قصصاً ناجحة". وهي ليست على يقين مما إذا كانت حياتها في أميركا تَعد "قصة ناجحة". وتجادل "إن المصطلح الأفضل للسير الذاتية التي كَتبت أثناء حقب نسبية ما بعد الحداثة هو "قصة تكافؤ الضدين". هل توافق؟ هل تعتبر حياتك قصة ناجحة؟ ما الذي تعتبره نجاحك الأكبر كناقد، وكاتب، وأستاذ جامعي؟

- إن كل من يعتقد أن حياته "قصة ناجحة" أحمق بكل تأكيد. هذا هو السبب في وجود الدين والنزعة القومية والعلم والفن، لأن النجاح الحقيقى قلما يدركه البشر، حتى في الملاحم والأساطير الغابرة، وعلى البشر البحث عن طريق لتجاوز أنفسهم. ومن ثم، يبدع البشر الفن، أو يخصون أنفسهم بالحديث عن خلودهم، جراء افتقارهم الأصلى للخلود.

ولكنني أدرك أن هوفمان وأنت تتحدثان عن "قصة ناجحة" بمعنى أكثر دنيوية، وأكثر محدودية. سَمِّياه الحلم الأميركي، أو بمعنى أصح، التباس الحلم الأميركي، أوعلى نحو أكثر دقة، تحول الحلم الأميركي. ويرجع هذا جزئياً لنسق الانتماء العرقي. إن على المهاجرين الآن التشبث بأصولهم. لقد هاجروا بسبب الضرورة السياسية أوالاقتصادية كما فعل أسلافهم ولكن بدون البريق الذي اجتذب أولئك الأسلاف. أعني فكرة ما أو مثال، حلم أو بريق، رغبة ما لإعادة بناء الذات أو إحيائها. أما بالنسبة لي شخصياً، فإن الأصول لا تعنى بالنسبة لي أي شئ. وكما كتبت من قبل، إنني أعتبر مولدي في مصر مسألة صدفة، وليس مصيراً؛ صدفة، تحفل مع ذلك بالذكريات.

وهناك عامل آخر. إن تحول الحلم الأميركي يرجع أيضاً إلى الدور الجيو- سياسي لأميركا في الوقت الراهن. لقد كانت أميركا ترمز بالنسبة للكثيرين من أبناء جيلي إلى شيء آخر عدا الرأسمالية وماكدونالز أو القنبلة. أفضل أن أقتبس فقرة معدلة من "الخروج من مصر" (1986):

...أتى الغرباء إليانكي. وشأن الكثير من الطلاب المصريين الثوار، المثاليين غير المتعمقين، نَظرتُ إلى روميل عام 1942 بوصفه محرراً. لقد كنا بكل تأكيد نعتقد أن عدو عدوك صديقك. ولذا عندما الحق الحلفاء الهزيمة بثعلب الصحراء في العلمين، تحول ولاء نفس الطلاب للأميركيين، ووجدوا فيهم ليس محررين فقط، وإنما نماذج جديدة لتطلعاتهم. كنا نشرب الكوكاكولا، ونلتهم الريدرز دايجست ونرتدي النظارات الريبان الخاصة بالطيارين، نحدق ببله في الجنود الأميركيين طوال القامة ذوى الأجسام النحيفة الذين بدؤوا يتوافدون على مدينة القاهرة في ذلك الحين، يلوكون العلك، ويتشدقون بلكنة تختلف مخارجها عن مخارج أية لكنة سمعناها من قبل. لقد بدت هوليوود في المتناول. ولكن بعض إليانكي جلبوا معهم الكتب أيضاً، شذرات من الحلم الأميركي. لاحت لهم أميركا، بعبارة سكوت فيتزجيرالد، "إرادة القلب". وبعد ذلك بنصف قرن، أتساءل هل أصبحت أميركا دكتاتورية الضغائن، إمبريالية الانحطاط.

ثم جاء إليوم الذي أوفدتنى فيه الحكومة المصرية في بعثة للحصول على درجة الدكتوراة في هندسة الكهرباء من أميركا للمساعدة في بناء سد أسوان. وبدلاً من ذلك حصلت على الدكتوراه في اللغة الإنجليزية وبقيت في أميركا.وهناك لم أشعر أبداً بأنني منفي.

ما أقصده إذن هو أن علاقتي بأميركا لم تكن ملتبسة أبداً أو متناقضة شأن علاقة بعض المهاجرين اللاحقين. لقد كنت أشعر بالرضا عن حياتي في أميركا على الرغم من انتقادي المتزايد للمجتمع الأميركي نفسه ولا سيما وسائل إعلامه وعبادته للمال وللحياة الأكاديمية في أميركا. هل هذه "قصة نجاح"؟

أما بالنسبة إلى نجاحى الأكبر كناقد وكاتب وأستاذ جامعي، أريد أن أقول ما يلي : لقد استمتعت بالتدريس بصفة خاصة، ولم أكن أحب أن أُعَرَّف فقط ككاتب في ما بعد الحداثة.

مرت الجامعات الأميركية، والدوريات العلمية، والاتحادات المهنية (مثل ASA) لبعض الوقت بمرحلة من الفاعليات السياسية الخطيرة. ولقد بدأت تجاوزات هذه النزعة تتعرض للسخرية أو النقد المباشر من قبل بعض كتاب الروايات (إسماعيل ريد، جون لورو) أو الصحف (هدسون ريفيو). وكان هذا النوع من النقد أكثر عنفاً في أوروبا- هنا كانت عملية تسييس الثقافة الأكاديمية تثير في أغلب الأحيان مشاعر عدم الارتياح و القلق من قبل أساتذة الدراسات الأميركية على سبيل المثال. وهذا يفسر لماذا يظل المثقفون في وسط وشرق أوروبا نقديين. ومن الطريف مع ذلك أن الكثير من الباحثين في الغرب أصبحوا أيضاً عازفين عن المشاركة في الكثير من أفكار زملائهم الأمريكيين. لماذا تعتقد أن أوروبا التي كانت في الخمسينيات والستينيات على استعداد لقبول أي شيء إميركي، تتشكك الآن في أي شيء يحدث في أميركا؟ هل تعتقد أن عملية التسييس في أميركا سوف تستمر؟ أو، هل تعتقد أن الأوربيين سوف يحذون حذو أميركا؟

- أنا أشارك الأساتذة الأوربيين قلقهم من عملية التسييس المفرطة للعلوم الإنسانية في أميركا، ولقد عبرت عن قلقي هذا في الكثير من مقالاتي كما تعرف. ولكن هناك الكثير من الأساتذة الجامعيين الأميركيين ممن يشاركونك ويشاركوني القلق، والكثير من هؤلاء ليسوا "محافظين" بالمعنى الدارج- إنهم يصنفون كذلك فقط عبر سلطة التسمية بوصفها عملاً من أعمال الإقصاء البات أوالتنحية. ومن ثم، يقدم "إتحاد علماء ونقاد الأدب"- الذي يرأسه حالياً روجر شاتوك- على سبيل المثال، بديلاً أقل تسييساً لـ"اتحاد اللغة الحديثة الأميركي". (وأنا أنتمي للأخير وليس للأول).

وفيما يخص رد الفعل الأوروبي إزاء هذه النزعة، فإننى مرة ثانية أتفق معك: لقد عانى الأساتذة الجامعيين الأوروبيين، ولا سيما في وسط وشرق أوروبا في واقع الأمر من نفس المشكلة، مع فرق وحيد: لقد كانت السياسة في أوروبا تُفرض من أعلى، من قِبَل الحزب، أو قوى الأمن، أوالدبابات...

ومع ذلك، هناك المزيد مما يتعين قوله حول هذا الموضوع بالنسبة لأميركا. لقد وفرت الثقافة الشابة المضادة في الستينيات المناخ المناسب لتطور "الراديكاليين الدائمين" في الحياة الأكاديمية الأميركية في الوقت الراهن. إن الفجوة المتسعة بين الأغنياء والفقراء في المجتمع الأميركي شجعت، مثلما فعلت الطبيعة متعددة الثقافات متعددة الأعراق، عملية تسييس كلا المعرفة والعدالة لذلك المجتمع. لقد قيل كل هذا من قبل. وربما كانت الأمور الأقل وضوحاً هي الاتجاهات السيكولوجية والتاريخية للأميركيين: ضجرهم، إحساسهم الذاتي بالأهلية والجدارة، توقعاتهم الطموحة تقليدياً (إرث الحلم الأميركي)، إشكالية النزعة الفردية والتكيف التي أشار إليها توكفيل منذ قرن ونصف. ولا يوجد سوى عدد قليل من المجتمعات أكثر تمسكاً من الناحية الشكلية بالموضات من المجتمع الأميركي (ربما المجتمع الياباني فقط)؛ القليلون ينشدون السعادة- المثل الأعلى حتماً- إلى هذا الحد من الإفراط الشكلي. إن الاستقامة السياسية التي أدت إلى عزل أحد المسؤولين [يناير 1999]- نشكر الله- من منصب العمدة في واشنطون دي سي لاستخدامه لفظ niggardly (=

شحيح، ذي الأصول الاسكندنافية)، ربما تُعد أحدث، وليست آخر، مثال لشكلانيتنا، ونزعتنا المثالية العبثية- الشكل أكثر أهمية من المحتوى- تأثراً بـ"غبار الأحلام المُوحل".

إننا نحتاج، بالإضافة إلى ما تقدم، وحتى نكون منصفين، استجلاء للموقف الأوروبي. إنني نادراً ما وجدته خالياً تماماً من الحسد والنقمة اللا شعورية، الإعجاب والكره الباطني تجاه القوة العظمى الوحيدة- فرنسا تستخف فقط بالتعبير الأكثر توقعاً وغطرسة لذلك الموقف. وعلاوة على ذلك، لاحظتُ صعوداً للقومية الأوروبية منذ معاهدة ماستريخت. إن هذه النزعة لتجاوز سلطة حكومة قومية واحدة تنطبق بشكل أقل على العلاقات الأوربية الداخلية أكثر من انطباقها على العلاقات الخارجية مع قوى خارجية مثل اليابان أو الصين.

ما ردك على التهمة التي يوجهها لك البعض دائماً بأن إيهاب حسن الذي كان المؤيد الرئيس في يوم من الأيام للحركة الطليعية، والأفكار المبدعة والمجددة، أصبح محافظاً، أو حتى رجعياً. إن كنت ترفض هذا الاتهام، فما الدافع وراءه في رأيك؟

- لن أرد على هذه "التهمة" مطلقاً، طالما إنني لا أعرف أن النزعة المحافظة جريمة قانونية، أو أخلاقية، أو فكرية. ولكنني مع ذلك أريد التعليق على بعض الادعاءات الكامنة خلف هذا الكلام.

لقد برزت من تقليد اليسار الليبرالى الذي وصفته في مقالاتي الأخيرة بأنه أكثر تفهماً لعمل الكُتّاب والمعلمين والمثقفين. ولكن في السنوات العشرين الأخيرة تقريباً، أثبت ما يسمى باليسار وما يسمى باليمين عجزهما عن التعامل مع احتياجات عالم سريع التغير. إن التقدم ليس حكراً على اليسار، ومبادئ العدل والإنصاف ليست حكراً على اليمين، وهذا هو سبب ميل الأغلبيات الكبرى من جمهور الناخبين في أميركا كما في أوروبا الغربية ناحية

اليمين أو اليسار دون الابتعاد عن المركز بحثاً عن حلول براجماتية للمشكلات التي لم تستطع الأيديولوجيات الكلاسيكية مواجهتها أو حتى التعرف عليها.

وهذا أيضاً هو السبب الذي يجعلني أصف نفسي بشكل قاطع بأنني مستقل (لم أنشر في حياتي قط في دورية محافظة أو تماهيت مع قضايا يمينية، إلا إذا كان ارتباطي بالأدب العظيم، ونفوري من ترهات وعَتَه اليقين السياسي رجعياً من تلقاء نفسه- وفى هذه الحالة، يا لها من صحبة رائعة).

والآن، إن موقفاً مستقلاً لن يرضي أي متحزب، أياًّ من مثقفي القطيع. إن المنشقين، والمنعزلين، واللا منتمين، و"النقاد الأوغاد" ينبغي أن يحصلوا على فرصتهم داخل وخارج شتى المدارس الأكاديمية. و أولئك الذين يَدرِسون "الطائر المرسوم" Painted Bird لجيرزى كوزينسكي لا يفترقون عن أسراب الطيور في تلك الرواية. إن التفكير الجماعي، وليس الفردى، إكراه سوسيو- بيولوجي بدائي ليس من السهل التغلب عليه.

هل سألت نفسك لماذا يوجد ليبراليون ومحافظون في كل مجال، كل مجتمع، كل طبقة، كل جندر، كل عرق، بل وداخل نفس الأسرة؟ من المفترض أن حقائق الحرمان والظلم هي نفسها بالنسية للجميع؟ لماذا إذن يتم تأويلها على نحو مختلف من قبل مجموعات متنوعة وأفراد مختلفين؟ لا يتوقف الأمر فقط على "المصلحة"، حتى عندما نتعامل، مثلاً، مع أعضاء من "القبيلة" نفسها، والأسرة نفسها، بل وحتى التوائِم. إنه أيضاً مسألة تمييز شخصي، واحتياج عميق: إننا نكشف للعالم عن مَنْ نحن عندما نتماهى مع هذا الموقف أو ذاك في المطياف السياسي (السوسيو- سيكو- بيولوجي).

حسناً. من واقع خبرتي، كلما انجرف الناس أبعد عن المركز الافتراضي، بعيداً باتجاه اليسار أو اليمين ، كلما كانوا أكثر تعبيراً عن احتياجاتهم الخاصة، وليس احتياجات العالم. إن كونراد يعبر عن هذه المسألة في رواية "العميل

السرى" The Secret Agent. آه، نسيت: إن كونراد نفسه "رجعي" آخر. كما ترى، إن حياة المذهبيين عبارة عن إطنابٍ موسّع.

حيثما تطابقت الحاجة والتكيف، ظهرت الاستقطابات: إن اليمين واليسار لا يمكنهما الوجود دون بعضهما البعض أبداً، ولكنهما يمكن أن يشتركا في الهجوم على- لا، ليس على المركز فقط- بل، زيادة على ذلك، على المستقلين، والمنشقين، والمنعزلين والزجزاجيين. وأسهل أنواع الهجوم وأكثرها بلادة النبذ والإقصاء، ليس عبر المحاجة والإقناع وإنما عبر التسمية: رَجّعي، عُنصري، جنسي، إنسانوي، استشراقي... أنت تعرف ابتهال البغض، ترانيم أصحاب التعاويذ الرقّي. هذا تنمر أيديولوجي واضح، يمارس مفعوله في أولئك الذين يخافون المتنمرين.

ولكنني لم أذكر بعد السبب المتأصل لهذه التعاسات الفكرية: اختزال كل شيء- المبادئ الأخلاقية، والفن، والدين، والثقافة، والميتافيزيقا، وكل شعور شخصى وحالة روحية- إلى سياسة! ويرجع هذا بطبيعة الحال إلى ماركس؛ هذه هي الديكتاتورية الحقيقية للماركسية، وليس فقط احتكارها للقوة أو السلطة.

وبالمناسبة، من هم الرجعيون؟ أولئك الذين يحولون مُفكّرٍ ميت وقمعي من القرن التاسع عشر إلى طوطم، أم أولئك الذين يوجهون سياساتهم لتلبية الاحتياجات الفعلية للواقع الراهن؟ أتباع لينين، وتروتسكي، وستالين أم معجبو تشرشل وروزفلت وكينيدى وبلير؟

إنني باختصار أعدّ نفسى هاوياً، عاشقاً للتغيير الذي ربما يُعدّ المبدأ الكوزمولوجي الأول كما يعرفه بوذا، وهرقليطس، وأوفيد وشكسبير، وليس ما بعد الحداثات عندما تذبل أو الدراسات الثقافية عندما يصيبها العفن. نحن غير مجبرين على الاعتقاد بأن الأحدث هو الأفضل، وما هو كائن لا بد وأن يكون هو الصواب.إن البشر يعانون ولكنهم يمتلكون أيضاً القدرة على التغيير.

تبدو عازفاً عن الخوض في "حروب الثقافة" الدائرة. في بعض مقالاتك الأخيرة صدرت منك بعض التصريحات المباشرة التي تتعلق بهذه القضية، ولكنك في كتبك تتجاهل السجالات السياسية الجارية، وتختار بدلاً من ذلك موضوعات مثل أدب الرحلات أو اليابان. لقد أزاحك هذا الموقف إلى حد ما عن مركز السجالات الثقافية، أبعدك- على الأقل في أميركا- عن بؤرة الضوء. أي وضع تطمئن إليه أكثر- تواجدك المستمر في وسائل الإعلام وفى قاعة المحاضرة، ومن ثم تجد الفرصة للاستجابة مباشرة لمناقشات خصومك الفكريين أو القبوع في حجرة مكتبك مقاطعاً المؤتمرات الكبرى للاتحادات المهنية الأميركية، وبدلاً من الكتابة حول القواعد العامة أو النسوية، تسلط الضوء على الروحانيات، مثلاً؟

- أنا لا " أقبع في حجرة مكتبي". أنا أرتاد كل بارات ميلووكي وأذهب لمشاهدة مباريات فريق جرين باي باكرز لكرة القدم (أنا أمزح بالطبع).

أعتقد أن إجاباتي على السؤال السابق تنسحب على هذا السؤال أيضاً، ولكن كلا من السؤالين يناقض أحدهما الآخر: أنا لا يمكن تصنيفي "محافظاً ولا حتى رجعياً "، وغير مكترث بالحروب الثقافية التي كثيراً ما ألفت النظر إليها في "إشاعات التغيير، وفى الأعمال الشبيهة بالسيرة الذاتية مثل "مزج الألحان: النزعة القومية، الكولونيالية، نزعة تعدد الثقافات" Third Text 41 (شتاء 1996-98).

ومع ذلك أنت على حق: لقد همّشْتُ نفسي متعمداً، جغرافياً و ثقافياً، وابتعدت عن أساليب المحاجات متجهاً بدلاً من ذلك إلى شيء أكثر تجريباً، ولكنه أكثر تعبيراً وعمقاً.

يقال إن الشخصية هي المصير. ربما كان الأمر كذلك خصوصاً إذا أضفنا للشخصية إمكانات خلق الذات، تجديد الذات. إنني أشعر بالاطمئنان للهوامش، ربما لأني لا أعترف بالمراكز. كما إنني أفتقر إلى ما كان يمكن لوايتهيد أن يسميه إيروس السياسة. إنني، خلافاً لناقد آخر، ولد في فلسطين، ونشأ في مصر- أقصد إدوارد سعيد- أفَضِّل "الصمت" كلغة على الخطاب الإقناعي الذي

يهدف إلى تفنيد حجج الآخرين ودحض آرائهم. إنني أكثر ميلاً إلى المسائل الروحية وليس القضايا السياسية. ومع ذلك فأنا أحترم سعيد وأقدره- هذا هو، وهذا أنا. السياسة يمكن أن تكون ضرورية. إنها شأنها شأن أشياء أخرى- الجنس، الموت، الألفاظ، الطعام، المكانة... هناك الكثير من العوالم "الناعمة" كما تعرف- شيء لا مفر منه. ولكن السياسة أيضاً شكلٌ من أشكال الاهتمام الذاتي بأمور ظاهرية، نوع من تسطيح الذات. أعرف أنها أكثر أفعال الاهتمام بالمصالح الذاتية إلحاحاً: نصيبي، حقي، قبيلتي. ولكن للنزق أيضاً نصيب في وجودنا، إننا بشر سوف نتعرض للموت.

إن "كشافات تسليط الضوء"، كما تعرف، يمكن أن تكون أداة للكشف الذي يبهر الأبصار، ولكنها تكشف فقط عن الأقنعة، ويمكن في نهاية المطاف أن تعمى أعيننا عن رؤية أنفسنا.

إذا ما التفت إلى الوراء لتأمل نظرياتك، وملاحظاتك ونبوءاتك، هل تشعر أن هناك نصوصاً لم يكن يتعين عليك كتابتها، وأقوال ماكان ينبغي أن تصدر عنك؟ هل كنت في بعض الأحيان مفرط الحماس بالنسبة لصدق بعض النظريات أو المفاهيم التي ساهمت في ترويجها، أم أنك ساهمت في حُمَيّا حماسك في تشجيع كُتّاب، وكتب، ونظريات أثبتت في نهاية الأمر أنها مخيبة للآمال ولم تكن تستحق إعجابك السابق؟ أو، هل تندم على شيء؟

- بلا شك، لقد كنت "مفرط الحماس" في الماضي، في تأثرى مثلاً بمبادئ بليك المعقدة حول "نمور الغضب" و"جياد التعليم"، و"جنون الإفراط" وصولاً إلى "قصر الحكمة". لقد لاحظ أحد الأصدقاء مؤخراً أن "مسحة من الجموح"، جموح إميركي إن شئت، تتخلل أعمالي المبكرة، ولم يفدني هذا في مهنة تفضل العقل على الطاقة.

ولكنني أحب أن أؤكد أن للمخاطرة أيضاً فوائدها. لقد قال لي جورج ستاينر ذات مرة عن ما بعد الحداثة: "لقد رأيتها قادمة، ولم نكن نرى ذلك". ربما كان في حالة مزاجية لطيفة وزاخرة. وبرغم ذلك ما زلت أؤمن بالمخاطرة،

وليس فقط في عطاياها القانعة. إن المخاطرة تستلزم الخطأ، تستلزم العزلة، تستلزم ما هو أسوأ من هذا كله، خداع الذات- حتى نفتح أعيننا على تيهنا، وربما نغرق... الشجاعة والتسامي على الأحقاد، في الحياة كما في الفن- أعْجب بهذا كله، لأنه يجعل الحكمة ممكنة، قابلة للسكنى.

والندم، برغم ذلك، مجرد تيه آخر، اهتمام بالمصلحة الذاتية... المهم هو أن تتحرك إلى الأمام ولا تنس شيئاً. يقول إمرسون في دورياته "أنا هنا لكي يمارس علي الآخرون فعلهم".

على الرغم من أنك في كتبك تتجاوز الموضوعات الأدبية تحديداً وتكتب غالباً عن الفلسفة والثقافة أو الدين، إلا أنك متخصص في الأدب بالأساس. لقد ساعدت بوصفك ناقداً أدبياً في الستينيات، والسبعينيات، والثمانينيات على الترويج للكثير من الكُتاب المهمين وتدعيمهم. من هم الكُتاب الذين تحب إجازتهم في التسعينيات؟ أم إنك تتفق مع أولئك الذين يرون بأنه لم يعد هناك بعد كتب "أساسية" وكُتّاب "أساسيين"؟

- الإجازة والانحياز لم يعد لهما مكان في تفكيري. تأتي على الإنسان في حياته لحظة يشعر فيها بوجوب التوقف عن التعليم والبدء في التعلم، نوع من التعلم تتكفل به وحدك.

ومع ذلك، فإن الانحياز، الانحياز الأدبي، أريحية لصيقة الصلة بالنقد الجيد. في أميركا تجذبني أعمال دون ديليلو، وتوني موريسون، وبول أوستر بكل تنويعاتها؛ وفي الشعر أعمال إيه. آر. آمنز، وجون أشبري، واليزابيث بيشوب، وأمي كلامبت، وجالاواي كينيل، وجيمس ميريل، ودبليو إس. ميروين، وريتشارد ويابور، وتشارلز رايت.. وما قولك في مارتين أميس، الذي وصف بأنه "أفضل كاتب أميركي أنتجته انجلترا"؟ يوجد تنوع عظيم هنا، إن لم يكن خيال كاسح، ليس ثمة إنجاز بحجم جوته أو منجز ضخم.

ولكنني أنجذب أيضاً لكُتّاب من مختلف البيئات مثل ديريك والكوت، وكنزابورو أو الذي حصل على جائزة نوبل، ويوجد آخرون مثل ديفيد ماليف (أسترالي) وزبيجنيو هربرت (بولندي). وأحياناً تُصادف فجأة جوهرة مكنونة مثل رواية "شجرة الكينا" Eucalyptus التي كتبها الأسترالي موري بيل.

كل هذا يصب في صميم سؤالك: "هل ما يزال يوجد كتب "أساسية" وكُتّاب" أساسيون؟"، وربما كان علينا أن نسأل بدلاً من ذلك: هل ما يزال هناك قراء "أساسيون"؟ أعني قراء تكون بعض الأعمال الأدبية بالنسبة لهم مصيرية بشكل بات. أعتقد أن مثل هؤلاء القراء يعيشون بيننا -وأنا واحد منهم- منهمكين في قراءة الأعمال التي تضمها "قائمة الثقة" Western Canon لهارولد بلوم، والتي تحاول الثقافة المعاصرة بطبيعة الحال إحباط "أسسها" دون جدوى. إن التحيزات كامنة في القيم، و التمييزات ملازمةٌ للفكر. ويسعدني أن أقول إن الكثير من الشباب يدركون هذا.

- العنوان الأصلي للمقابلة:

Ihab Hassan In Focus: an interview with Ihab Hassan. *Jerzy Durezak* , *Lublin* (*Poland*)

إيهاب حسن.. ما بعد الحداثة، وموضوعات أخرى

حوار: فرانك لـ سيوفا

جامعة برينستون

التقيت حسن لأول مرة عام 1982 عندما شاركت في ندوته الصيفية الخاصة بالمنحة القومية للعلوم الإنسانية NEH التي عقدت تحت عنوان "الحداثة، ما بعد الحداثة، ومسألة النص". وهناك اكتشفت أن حسن كان أكبر من كونه كاتباً وناقداً، إنه معلم يتمتع بقدرة وقوة استثنائيتين. لقد ظللنا على اتصال أثناء سنوات المقابلة واكتشفت أنني تأثرت كثيراً ببيداجوجيا حسن وموقفه قدر تأثرى بكتاباته.

والمقابلة التالية جُمعت من نوفمبر 1998 حتى يناير 1999، وتمت عبر الهاتف، والبريد الإلكترونى، والبريد العادى.

أعمالك النقدية الضخمة التي تشتبك مع فكرة ما بعد الحداثة- تقطيع أوصال أورفيوس، النقد النظير، نار بروميثيوس، التحول ما بعد الحداثي، والكثير من المقالات- كان لها أعظم الأثر على الثقافة والنظرية الأدبية. هل بإمكانك وصف هذا الأثر وبيان أسبابه؟

- هل كان لها " أعظم الأثر"؟ إن انطباعي هو أن أثرها كان متفاوتاً. البعض مثل تشارلز جنكس، أو ليندا هتشيون، أو هانز بيرتنز سوف ينوهون بالعمل.

وآخرون- ولا سيما الماركسيون الجدد- كان لهم موقف مختلف تماماً، موقف سحري أو تعزيمي طارد للأرواح الشريرة، أو يتجاهلوه بصمت مسموع. هناك استثناءات بطبيعة الحال، مثل برنارد سميث الذي تمتد جذوره في المادية التاريخية، والذي يكشف مقاله الأخير" الأيام الأخيرة لما بعد الحداثة" عن توازن ملحوظ ونضج في الحكم. غير أن ذلك كله أمر مألوف بالنسبة للكُتّاب طوال التاريخ.

لقد صككت مصطلح "ما بعد الحداثة" على خلفية نوع معين من الأدب، وساعدت بالفعل في تعريف حركة أدبية- أم إنك لا تحب أن ينسب لك الفضل في هذا؟

- لا، لا يرجع الفضل إليّ في صك المصطلح. يرى البعض أن رساماً بريطانياً يدعى جون واتكنز تشابمان استخدم المصطلح على نحو عشوائي في سبعينيات القرن التاسع عشر. ومنذ ذلك الوقت، استخدم فيديريكو دي أونيس، وبرنارد سميث، ودادلي فيتس، وأرنولد توينبي، وتشارلز أولسون، وإرفنج هاو، وهاري ليفين المصطلح بطرق شتى- بمعانٍ مختلفة ودرجات متنوعة من الإصرار- قبل أن أفعل. ولكنني أعتقد أنني تمسكت بالمصطلح، وحاولت أن أستجلي لنفسي حركة طارئة.

ما شكل العلاقة في رأيك بين الرومانسية، والحداثة، وما بعد الحداثة؟ لقد طلبت من روبرت ستور (مدير متحف الفن الحديث) مؤخراً أن يُعرَف "ما بعد الحداثة" وأجاب بأنه كثيراً ما أصابه الارتباك حول معنى المصطلح. هل تعتقد أن الكثيرين يعانون من نفس المشكلة؟

- آه، هذا هو الموضوع الذي يشغلني الآن، محاضرة من المقرر إلقائها في بعض جامعات ألمانيا والنمسا هذا الربيع. وسوف أطلق على هذه المحاضرة عنوان "الرومانسية، الحداثة، وما بعد الحداثة: ثلاثة مصطلحات تنتهي باللا حقة ism تبحث عن تصور".

دعنا نبدأ بـ"الرومانسية": لقد أصبحت مقولة متنازع عليها شأنها شأن "ما بعد الحداثة". ربما كانت الحداثة أقل إثارة للخلاف لأن الكثافة الخالصة للكتابة عنها منحتها جاذبية خاصة، ووزناً محدداً واستقراراً- لاحظ أن اثنتين من رسائل الماجستير الحديثة "تاريخ الحداثة" (حول الفن) لبرنارد سميث، و"العصر الحديث" (حول الثقافة) لبيتر كونراد سبقتهما رسالتا "الحداثة المبكرة" لكريستوفر بتلر، و"الحداثيون الأوائل" لوليلم آر. إيفرديل، وذلك مجرد قشدة القشدة.

والآن، كما تعلم، فإن الرومانسية بالنسبة لبعض النقاد مثل هارولد بلوم، لم تنته بعد- إننا جميعاً مجرد رومانسيين "متأخرين"، مثله. والواضح بالنسبة لي، هو أننا أسقطنا سخريات وحالات القلق ولا تحديدات ما بعد الحداثة استرجاعياً على الرومانسية؛ لقد أعدنا اختراع الرومانسيين على صورتنا (الجانب الآخر بالتبعية من " قلق التأثير"- أعني الامتصاص، الاستيعاب).

إن بعض الموضوعات أو المشكلات الخاصة بالصور، تسري من الرومانسية عبر الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ويجرى عليها التحول طوال الوقت. إن الخيال الرومانسي، على سبيل المثال، يصبح وعياً حداثياً، يصبح بدوره لغة مابعد حداثية- من الخيال إلى اللغة، كمجازات أساسية. وتصبح الذاتُ الرومانسية الأنا الحداثية التي تصبحُ الذاتَ ما بعد الحداثية الفارغة التي هي في حد ذاتها خطاب. ولكن تلك خيلاء فرنسية إلى حد كبير: حاول التحدث إلى النفس أو الأنا أو الذات أو طفلك لأن هذه المسألة، واحتياجاتها المستبدة تمثل شكلاً من أشكال الغياب، والانتشار، أو الإرجاء.

ولكن هل أصابك الارتباك الذي أصاب روبرت ستور بشأن مدلول ما بعد الحداثة؟

- نعم، ولا. إنني أقبل بعدم استقرار المصطلح في عصر الدعاية ووسائل الإعلام. أنا أقبل طابعه المتقلقل، المتبدل، المتعارض، في عصر الحروب الأيديولوجية.

وشيئاً فشيئاً، أصبحت أتجاهله لأن اهتماماتي الخاصة تحولت عنه باتجاه إمكانات روحية تخاطب كل القضايا المتعلقة بالتحول ما بعد الحداثي.

وبالإضافة إلى كل ما تقدم، ما زلت أذكِّر نفسي أن تشارلز جنكس عندما يتحدث عن عمارة ما بعد الحداثة، أو عندما يتحدث فردريك جيمسون عن " المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة"، تشعر أن ما يناقش شيء حقيقي وليس افتراضياً.

ثم قمت بصك مصطلح "تأصل اللا محدد" Indetermanence (الذي يجمع بين كلمتي: اللا محدد indeterminancy و"التأصل" immanence) لوصف روح أو قوة دفع أو أسلوب ما بعد الحداثة. وكان هذا وصفاً غير كاف لأن ما بعد الحداثة لا تتضمن فقط تأصلات للامحدد في الثقافات الغربية، ولكنها تتضمن أيضاً علاقات جديدة بين مراكز و هوامش، وهوامش وهوامش، ومراكز ومراكز، ولا أمكنة ولا أمكنة (يوتوبيات؟) من كل نوع. هذا هو التركيب syntax الطارئ والمتمعج للمحلية/ العولمة.

ولكن ماذا عن الحداثة وسط هذا كله؟

- حسناً، لقد حاولت أيضاً وصف ما بعد الحداثة بمعارضتها بالحداثة، طالما أن العقل البشرى متعارض بشكل إلزامي. كان هذا في مقال بعنوان "نحو تصور لما بعد الحداثة" أعيد نشره في الملاحظات التي وردت في نهاية الطبعة الثانية من كتاب " تقطيع أوصال أورفيوس"(1982). ولقد أعيد نشر هذا المقال عدة مرات ولاسيما الصفحات القليلة التي تضم بعض التقابلات بين الحداثة وما بعد الحداثة في عمودين رأسيين. وا لآن، أصبح هذا الجدول معروفاً لاسيما لدى أولئك الذين يرغبون في نقده. لقد تجاهلوا جميعاً دون استثناء تحذيري بأن "الثنائيات التي يقدمها هذا الجدول تظل غير مستقرة وملتبسة. ذلك أن الاختلافات تتحول، وترجأ، بل وتتداعى. إن المفاهيم في أي من العمودين الرأسيين ليست كلها متساوية؛ وتكثر أوجه الشذوذ والاستثناءات" كما تجاهلوا أيضاً أقوالاً مبكرة تعود إلى عام 1971 مفادها أن الحداثة لم تتوقف لكي تبدأ

ما بعد الحداثة: إنهما يتعايشان- لقد قلت في حقيقة الأمر إن ما بعد الحداثة تكمن عميقاً داخل جسد الحداثة (في "ما بعد الحداثة: ببلوجرافيا شبه نقدية" POSTmodernISM: AParacritical Bibliography).

لقد تبنى أحد النقاد الانجليز موقفاً يتسم بالخفة من الجدول، ولكن ليندا هتشيون، الأكثر تدقيقاً، أبدت ملاحظة صحيحة في "شعرية ما بعد الحداثة" ألا وهي إن ما بعد الحداثة تشتمل على ملامح من كلا العمودين، وإن منطقها ليس بالضبط منطق التعارض (إما/ أو) بقدر ما هو منطق الدمج (كلا/ و). كلام منصف. وهذا أيضاً منطق الحداثة، والرومانسية، ومفاهيم كثيرة غيرهما.

إنني أتوجه بالحديث هنا إلى ليندا هتشيون أكثر مما أتوجه إلى ميراث أحد البنيويين البلهاء: إن منطق كلا/ و، يُعدّ بشكل ما، أعمق أو أكثر إحكاماً من منطق إما/ أو. إذا قلنا كلا/ و- يمكننا قول ذلك عن أي شيء تقريباً- فإن ذلك يقتضينا أن نبين بالضبط بأي طريقة تَصْدُق التعارضات أو الاختلافات، وبأي الطرق تُستبعد أو يتم التحكم فيها. إن قول كلا/ وعن كل شيء ينم عن ضحالة.

لقد انخذت ما بعد الحداثة بالطبع معنى جديداً أو إضافياً. لقد قرأت مؤخراً ما أعتقد أنه وصف موجز لـ"النسبية ما بعد الحداثية". لقد قدم جيم هولت في باب مراجعة الكتب في صحيفة النيويورك تايمز هذا التعريف: "إن الواقع الفيزيقي لا شيء سوى بناء اجتماعي، وأن العلم، على الرغم من مزاعمه حول الوصول للحقيقة، مجرد "حكاية" أخرى تُرمِز الأيديولوجيا المهيمنة للثقافة التي أنتجتها". يبدو أنها فكرة نسمعها (أو نسخ منها) طوال الوقت، ويعتنقها أناس جادون نسبياً، بشكل كافٍ بحيث أصبحت مثار انتقاد البابا. كيف يمكن لشخص عاقل أن يعتقد بصدق في هذه "النسبية ما بعد الحداثية"؟ ما الذي ينطوي عليه ذلك في رأيك؟

- إن الأشخاص العاقلين شأنهم شأن الأقل تعقلاً، لديهم رغبات. إن "إرادة الاعتقاد" كما يدعوها وليم جيمس تتمتع بنفس القوة التي تتمتع بها "إرادة القوة"- إنهما في الحقيقة متشابهان، إن لم يكونا نفس الشيء. إن إرادة استرجاع الشيء الذي فُقد أو سُرق هي ناتج المعاناة والحرمان، والحاجة الملحة، والسخط العميق. والآن، إذا ماتت الحقيقة، فكل شيء نظرياً مباح-. وإذا كان كل شيء اعتباطياً، وتصادفياً، ونسبياً، فلا شيء مُلزِم: يكون الواقع هو ما اختار صنعه. هذا نوع من " التحرر التام"- حتى استيقظ ذات يوم على الإصابة بالسرطان أو أرقد في فراش الموت أو أفقد زوجتي أو أكتشف عجزي عن الركض بنفس السرعة أو الوثب إلى نفس الارتفاع الذي... باختصار، إلى أن أتوقف عن كوني طفلاً، طفلاً أميركياً.

حدِّث الناجين في هيروشيما وناجازاكى أن العلم ليس إلا "حكاية" أخرى. لقد كتب إنسان ما (إينشتين افتراضاً) على سبورة: e=mc2، فالتهمت النيران مدينتين كاملتين. حكاية أخرى؟!

نعم، النسبية تقدم وهم البراءة والحرية معاً. هل لاحظت أن النسبية يستحضرها في العادة شخص ما على وشك أن يخسر دعوى؟

كيف تفسر رغم ذلك أن "النسبية" أصبحت مرتبطة بـ "ما بعد الحديث"؟ هل تعتقد في وجود رابط منطقى ما، بين نوع الفن الذي عرفته بوصفه ما بعد حداثي، ووضع نسبوى راديكالي؟

- إن اللعب، والمحاكاة الساخرة، والمعارضة الأدبية، والتعددية- دعائمُ الأسلوب ما بعد الحداثي أو حساسية ما بعد الحداثة- تميل للنسبية، مثلما يفعل الانفتاح أو عدم التحديد. و تميل الفلسفات اللا تأسيسية أو البراجماتية أيضاً إلى النسبية. وتميل المجتمعاتِ المهجنة، والمتغايرة، والتعارضية بالإضافة إلى ذلك للنسبية. وجميعها جزء من "حالة ما بعد الحداثة". ولكن لاحظ من فضلك إنني أقول "تميل إلى": أشك في أن تَثْبَت "النسبية الراديكالية" في الممارسة.

كيف تصف النقد الأدبي والنظرية الأدبية في السنوات الخمسين الماضية أو نحو ذلك؟

- هذا موضوع يحتاج لكتاب، بل ولمكتبة من الكتب، تُكتَب ثم تُحرَق. دعني أقرأ عليك فقرة من مقا ل نشرته مؤخراً، تهكميةً بعض الشيء، ولكن ذات صلة فيما أعتقد "استجوابات لدراسات ما بعد كولونيالية"، موضوع أتحاشيه عادةً:

هناك قصة تكمن عميقاً في لا وعي العلوم الإنسانية الأكاديمية، تجري أحداثها كالتالي. "كان ياما كان، في زمن مظلم بعيد، قبيلة من الكُتاب في الجنوب الأميركي ، يُطلق عليها خطأً "النقاد الجدد". كانوا يبدون اهتماماً مبالغاً فيه بأشكال الأعمال الأدبية، وبحيل فنية خاصة مثل السخرية والمفارقة. ولحقبةٍ زمنيةٍ بلا ضمير، هيمنوا على مشهد القراءة. و مع مقدم الستينيات، تم تعريتهم بسبب انحصارهم الأدبي ونزعتهم المحافظة السياسية. ثم صفت الأجواء وبدأ النقاد الشبان المغامرون يوجهون أنظارهم صوب أوروبا القارية بحثاً عن مصادر للإلهام: صوب الوجودية والفينومينولوجيا، فلسفة الوعي ونظرية التلقي، الفلسفة النقدية، والبنيوية. و كان عليهم انتظار قدوم ما بعد البنيوية لاكتشاف الإمكانات الكاملة لفنهم التفكيكي. وسرعان ما تحولت التفكيكية، ويا للأسف، إلى شيء يثير الضجر، شيء أجوف وغير ملتزم. وهَبت الدراسات النسوية والإثنية وما بعد الكولونيالية لانتشال التفكيكية من عقمها المُتأصِل، وإغناء أجندتها السوسيو- ثقافية الخاصة بكل ضروب فض التعمية ونزع الأسطرة. ويمكن القول إن النقد بلغ أوجه مع سيطرة الدراسات الثقافية بشتى أشكالها. ولم يبقَ أمامنا سوى أن نصمد أمام الإنسانويين بكافة أشكالهم، والرجعيين والمعادين للثوريين والفاشيين الأصليين الذين ما يزالون يتسللون إلى أروقة الحياة الأكاديمية".

المحاكاة الساخرة، الكاريكاتير! إن الصور الكاريكاتورية لها طريقتها المحيرة للازدهار في الحياة الأكاديمية، ولا سيما الحياة الأكاديمية الأميركية. ولكن، دعك من ذلك كله: الم هم هو أن أسطورةَ تهنئة ذاتية حول التقدم تمنح

النقد شكلاً في زمن الحروب الثقافية. التقدم؟ إن الثقافة طرسٌ مخدد، وسهم التاريخ يتحرك مثل طائر السنونو، إن لم يكن مثل المَرَنَغ اَلذي يرتد إلى نحرِ صاحبه. وكما يقول كون، إن العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية تتطور بمنطقين متباينين. لا وجود لبطليموسيين أو نوستراداموسيين في أقسام العلوم الطبيعية حسنه السمعة، بل يوجد أفلاطونيين، وأرسطاليين، وتومائيين، وكانطيين، وهيجليين، وماركسيين، ونيتشويين، وفرويديين، وهيدجريين، ولاكانيين، وفوكوويين في أقسام العلوم الإنسانية. ولا يعني هذا أن نماذج العلوم الطبيعية "أفضل"، بقدر ما يعنى أنها تستجيب لمعايير مختلفة من الإثبات وعدم الإثبات. إن نماذج العلوم الإنسانية- ويمكن لكُون أن يقول "مدارس"- تستجيب للموضة، هذا صحيح، ولكنها تستجيب أيضاً للاحتياجات الحقيقية للتغيير الاجتماعي. وهذا الأخير جدير بالإعجاب، رغم أنه لا يشير إلى أي تقدم معرفي. إن آراء بعض النقاد المؤثرين لا تلقى أي قبول من منطق تصاعد عنيد لأفكارنا حول الواقع الإنساني.

(مقتبس من " الفلسفة والأدب 30-329:[1998]22)

يبدو لي أن النقد الأدبي في الآونة الأخيرة أصبح مستغلقاً على الفهم بشكل متزايد بالنسبة، للشخص العادي غيرِ المتخصص أو حتى المتخصص. المفردات، والرطانة، والتركيب تبدو كلها أشياءَ منفرة، يُقصد بها تقريباً تعطيل الفهم، واستبعاد قطاع كبير من جمهور القراء المحتملين. ويرى الكثير من النقاد أن الأفكار المعقدة والصعبة تقتضي نثراً صعباً معقداً. ومع ذلك تبدو كتابتك مخالفة لذلك من حيث كونها معقدة، ولكنها تتسم مع ذلك بالوضوح والجلاء. إنها غير مستعصية على الفهم وتداولية وتستند على العالم الواقعي. إنها تبدو موجهة للقارئ المطلع الذي تريد التواصل معه بالفعل. ما رأيك في الكتابة الأكاديمية عموماً مثل تلك التي تظهر في صفحات دوريتك، على سبيل المثال، وفى أماكن أخرى؟ هل تشعر أن المقال الصحفي ربما يكون أكثر ملاءمة من المقال الأكاديمي في نقل الأفكار؟ ومن تعده أهم النقاد الذين يكتبون في الوقت الراهن (في الربع الأخير من القرن أو نحو ذلك)؟

ـ كما تعرف، أنا ضد الرطانة، الرطانة التي تتنكر خلف الفكر المعقد، وأمقت النثر الرديء. هذا ليس حكماً جمالياً فقط، ولكنه حكم أخلاقي واجتماعي بالمثل. إنه في حقيقة الأمر حكم روحي لأن الكتابة الجيدة بالنسبة لي، تجمع بين البهجة، والتخلي، والصفاء الروحي.

لقد قيل الكثير عن القارئ العادى، النقد العام، وعن غموض الكتابات الأكاديمية. دعني أقول لك إنني أعدّ بعض أساليب النثر الأكاديمية في أميركا عقيمة. هذه ليست ملاحظة منفصلة، وأنا أتحمس للنثر الجيد الذي أجده مثلاً في دورية Profession1998 التي تصدرها "جمعية اللغة الحديثة" MLA، وأيضاً دوريات متنوعة وعديدة مثل "الفلسفة والأدب" Philosophy and Literature وSalamagundi، و"جورجيا ريفيو" The Georgia Review. كما إنني معجب بدورية "مسابقة الكتابة الرديئة" the Bad Writing Contest التي يشرف عليها دنيس داتون وباتريك هنري، محرراً دورية "الفلسفة والأدب" التي تمنح جوائز للنثر الأكاديمي الأكثر قبحاً كل عام. ولكنني أتحسر عندما يخبرني أحد طلاب الدراسات العليا أن النثر الرديء "صحيح من الناحية السياسية".

وأكثر ما يمتعني هو النثر النقدي لشعراء غاية في التنوع والاختلاف مثل شموس هيني وأني ديلارد، وحتى بالنسبة للأعمال المترجمة أستمتع بنثر زبيجنيو هربرت، وأوكتافيو باز، وإيتالو كالفينو والكثيرين غيرهم. ومن النقاد الأحياء أحب نثر دينيس دونوهي، وسوزان سونتاج، وفرانك كرمود، وروجرشاتوك، وروبرت هيوز، وهيلين فيندلر، ووليام جاص، ونثر جورج شتينر المبكر.. أنا تعددي، انتقائي كما ترى. وربما كان السبب في ذلك إنني أحب الشخصية المتأملة لهؤلاء النقاد، أكثر مما أحب الأيديولوجيا. أما بالنسبة لهارولد بلوم، وهو ناقد أصيل، فإنني أحمل له كل تقدير، وأثمن قيَمه. إلا أن نثره يصدمني أحياناً بوصفه إضماري، و مليء بالنرجسية. ولكن هَذا ينسب فقط على بعض الأعمال، وبعض الصفحات.

ما الذي يتوجب على النقد الأدبي إذاً عمله؟ ولماذا تعاني العلوم الإنسانية في رأيك من هذه الفوضى؟ هل في وسعنا عمل شيء لإنقاذها؟

- إنني أتفق مع تي. إس. إليوت: إن أهم ميزة ينبغي أن يتمتع بها الناقد هي أن يكون ذكياً جداً. حسناً، إنني أتفق معه جزئياً، لأن النقاد العظماء من أرسطو مروراً بدكتور جونسون وحتى إليوت نفسه وفي وقتنا الراهن، كانوا أكثر من كونهم "أذكياء جداً": لقد كانوا أيضاً حكماء. ربما كان هذا ما يعنيه إليوت، وربما لم يكن يعنيه. أما بالنسبة لي، فإن كل ما يعنينى هي الحكمة، وليس الذكاء أو الأيديولوجيا.

لماذا تعيش العلوم الإنسانية حالة تشوش أو فوضى؟ هل تعانى حقيقة من التشوش أو الفوضى؟ أم إنها متضاربة وتمر بحالة من الفقر الشديد؟ ثم، لماذا يتعين علينا إنقاذها؟ وكيف، ولمن؟

- الأمر يشبه مصيدة إمرسون. العالَم سوف يتلمس طريقه إلى عتبة بابك إذا كنت تمتلك شيئاً يحتاجه حقيقةً. ما الذي تقدمه العلوم الإنسانية في الوقت الراهن، عدا الرياء والإذعان اللذان يحتاجهما بنو جلدتنا حقيقةً؟ حسناً لقد قلت إن العلوم الإنسانية تناضل الآن من أجل التغيير الاجتماعي، عبر استكشاف إمكاناته. ولكن هذا ليس كافياً. ربما كانت هناك احتياجات أعمق.

ليس لدي جهاز تليفزيون، ولكنني لا أستطيع العيش بدون نوع معين من الكتب. هل أنا إذاً شخص غير سوي؟ تلك فكرة مُداهنة. ولكن لا، إنها احتياج حقيقي ومشترك، إذا ما صدقنا على ذلك الاحتياج بالفَطنة والذكاء، بالشعور والصدق والسماحة، إذا أمكننا أن نصادق عليها بدافع البهجة وليس النفور أو الاستياء، بدافع البهجة والحساسية أيضاً، سوف تسود سلطة التعاطف إذن. هذا، فيما أظن هو "المحصلة النهائية" للمصادقة الكاملة على التمثيلات الإشارية، دعنا نقول إنجازاتنا، للبشرية.

هل تفاديت الإجابة على هذا السؤال، أم أن شيئاً ما فاتني؟ كيف "نكون حكماء" أو حتى "أذكياء جداً"؟ هل نحن نحاول شرح نصوص أدبية؟ هل نعري آليات اجتماعية؟ هل...

- "نحن" ليست ضميراً مفرداً: هناك ضروب مختلفة من الإنسانويين، بعضهم ذكي وآخرون أقل ذكاء، بعضهم حكيم و بعضهم حمقى. وهناك أيضاً الكثير من المهام المقنعة التي ينهض بها إنسانويون أكاديميون، بدءاً بتدريس الإنشاء إلى عمادة الكليات، من شرح الأعمال إلى ابتكار الأفكار، من كتابة السير، وتحرير النصوص، وصياغة النظريات، ودراسة الثقافات، إلى...

إن ما كنت أحاول إثباته منذ لحظة كان مثالاً- مثالاً من بين أمثلة كثيرة دون ريب- لناقد أو باحث أو معلم أو مشتغل بالعلوم الإنسانية أو مجرد كاتب يصادق على شيء مركزي جداً، وملح جداً، ولكنه أيضاً مستتر، وغامض في الحالة الإنسانية. شيء لا يمكن للكثير من القراء الحياة بدونه. شيء لا يمكن تعيينه، ولكنه بالنسبة للكثيرين منا، يمد العلوم الإنسانية بالطاقة والنشاط.

هل أتى عليك وقت تمنيت فيه مراجعة ما قلته في الشكل الطباعي؟ فإذا كان الأمر كذلك، فما هي الأشياء التي كنت تحب مراجعتها؟ لقد كتبت أن كتابك الأول "براءة جذرية" كان أكثر كتبك "قبولاً". هل تمنيت لو أن كتبك الأخرى كانت أكثر"قبولاً"؟، أم إنك تفضل الموقف الذي اتخذته بالفعل؟ وما الذي تعتبره أهم إنجازاتك الأكاديمية، ولماذا؟

- كلامك يتضمن أسئلة صعبة عديدة، صعبة لأنها تتوجه إلى الادعاء المتنكر في صورة أسف أو ندم، أو في صورة نقد ذاتي في أفضل الأحوال، وَهْم أننا نعرف أكثر عندما نتقدم في العمر. الشيء المضحك إنني أعتقد أننا نعرف بعض الأشياء بشكل أفضل، أننا "نذوي في الحقيقة" طبقاً لعبارة ييتس المخيفة- نحن نُفرغ أنفسنا من مشاغلنا الذاتية.

أو ربما يكون الأمر أشبه بما يقوله كافكا في "مستعمرة العقاب"، كما تعلم، إننا ندرك أخيراً، قبل أن يدركنا الموت مباشرة، طبيعة أخطائنا؟

- لست متيقناً من الكيفية التي يمكن بها تأويل كافكا ككل. إن فكرة أننا نفهم أخيراً طبيعة أخطائنا يمكن أن تكون في حد ذاتها وهماً. أعتقد، وأعتقد أن كافكا يعتقد، أن مثوانا الحقيقي سحابةٌ من عدم المعرفة.

ولكن دعنى أرى كيف أرد على بقية أسئلتك. أعتقد إنني همشت نفسي، جغرافياً ومهنياً، أنا منعزل باستمرار. لقد لقى موقفي كمستقل (دعنا نسميه كذلك)، ويا للمفارقة، قبولاً أكبر في أوروبا منه في أميركا. لماذا "ويا للمفارقة"؟ لأن أميركا، "لهفة القلب" القديمة كما يطلق عليها سكوت فيتزجيرالد، كانت على الدوام الأكثر سماحة، والأكثر احتفاءً في كل منحى آخر من نواحي الحياة. إنني أشعر بهذا بقوة كشخص، كمهاجر: إنني لا أعدّ نفسي إميركياً مهجناً.

ولكن، المهنة أصبحت أكثر تحفظاً منذ "براءة جذرية". أولاً، هناك موقفى الداعم لما بعد الحداثة، عندما كانت ما تزال في مرحلة النشأة، مجهولةً ما تزال. ثم كان نقدي النظير paracriticism، بإزاحاته للنثر النقدي. ثم مقاومتي لـ"ماكينة الأيديولوجيا الهادرة الجبارة" GRIM التي أدعوها طاغوت المواءمات الفكرية. وخلال هذا كله، كان هناك ما رآه البعض مسحةً من التصوف، رغم إنني لست متصوفاً ولم أكن في يوم من الأيام كذلك- فقط، مثل باقي البشر، هائماً في الكون، لا أدرياً متسائلاً. لقد كنت أيضاً بالطبع مهملاً من الناحية الثقافية في بعض الأحيان ، برِماً، واستفزازياً، والاستفزاز في عصر نكد كما تعلم، يمكن أن يخرج من الأرض مثل أسنان التنين، في كامل عُدته. إلا إنني لست مخلوقاً نادماً: أنا أقبل بالأمر الواقع.

"أهم إنجازاتى الأكاديمية"؟ يمكن للبعض أن يعدّها نقدي حول الرواية الأميركية بعد الحرب، والبعض الآخر يرى أنها عملي المتعلق بما بعد الحداثة، بينما يفضل آخرون عملي حول أدب الرحلات، وهناك فريق يقدر

عملي في السيرة الذاتية، "الخروج من مصر" أو "بين العُقاب والشمس". لن أجيب على مسألة "إنجازي" بنفسي، مخافة أن تصدمك الإجابة بوصفك عدمياً بعض الشيء.

بالمناسبة، هناك نوع من العدمية الإيجابية المقدسة تقريباً أو الإنسانية التي استحوذت علي بشكل متزايد. ربما نتحدث في ذلك فيما بعد.

لقد كان الكثير من الأكاديمين من راديكاليِ الستينيات (تبعاً للموضة)، ثم اعتنقوا الماركسية، ثم نظريات الماركسية الجديدة. ومع ذلك قاومت أنت هذا الاتجاه الكلي. ما سر جاذبية النظرية الماركسية في رأيك، عدا إنها تقدم "البلاغة الحتمية الزائفة للعدل المعلب مسبقاً" (إذا استخدمنا عبارتك)؟ هل هي مغرقة في الأيديولوجيا (ما تدعوه ماكينة الأيديولوجيا الهادرة الجبارة)؟ هل تعتقد أن الموقف إليساري يساعد الأكاديميين على الشعوربأنهم ما يزالون أعضاء "ناشطين"؟

- أولاً، دعنا نميز بين الماركسية واليسار (لقد كتب أشعياء بيرلِن، من بين آخرين، بشكل مقنع حول هذا الموضوع). ثانياً، دعنا نعترف بالطبيعة المتغيرة للماركسية الغربية على مدار الثمانين عاماً الماضية. ثم، دعنا نعترف أن الماركسية النظرية- التي لم تتجاوز كونها نظرية- نجحت في أن تصير دالاً عائماً للمقاومة، علامة حرة للتغيير، راية خفاقة للسخط- مثل الإسلام الآن في بعض أجزاء العالم بدون معسكرات عمل. لقد قال لي أحد المفكرين المغاربة ذات مرة في الدار البيضاء: "لقد تحولت إلى الإسلام لأن الماركسية سقطت".

أما عن نفسي ، فقد شعرت بالبغض تجاه الماركسية، غريزياً وعقلياً: لأسباب أخلاقية، وجمالية، وسياسية، وسيكولوجية، وبراجماتية. لقد كان هذا هو إحساسي الدائم تجاهها مثلما كنت أشعر دائماً بالنفور من كل أشكال الفاشية، والشمولية، والاستبداد، والأصولية. و شيئاً فشيئاً أصبحت أيضاً لا أثق في المبادئ المجردة ولا سيما تلك المبادئ الملطخة بالدم، أي المبادئ المدمية التي تقتضي الدم البشري ثمناً للحفاظ عليها من أجل غاية سامية. لا!

إن يساراً مرناً على دراية تامة بالاحتياجات الأخلاقية، والجمالية، والروحية للبشر يمكنه بالفعل أن يجدد نشاط، ليس الحياة الأكاديمية فقط، وإنما المجتمع ككل. ولكن "يسار" بأي معنى؟ بمعنى التقدم؟ إذاً، سوف يتطلب تعديلاً دائماً في الاتجاه، طالما لا يوجد طرف يحتكر التقدم، كما يخبرنا التاريخ.

ما الذي تنصح به طالب يريد الالتحاق بالدراسات الإنسانية؟ هل تعتقد أن النظام الجامعي يمكن أن يقدم شيئاً للباحثين عن وظائف؟

- أنا أطلب من المرشحين لنيل درجة الدكتوراة اختبار حدود التزامهم بالعمل الأكاديمي. ولا أستطيع أن أخطو أبعد من ذلك. فإذا التحقوا بهذا العمل بالتزام قوي، فإنهم سوف يفعلون أكثر مما أستطيع لتطويره.

إن ما يقلقني رغم ذلك هو النزوع- لا سيما في أميركا، من تشارلي ويلسون حتى بيل جيتس- لمعاملة كل المؤسسات الإنسانية بوصفها متغيرات لنموذج العمل التجاري. إن المستشفي، والكنيسة، والجيش، والأسرة، ومعمل الأبحاث ليست كلها مجرد عمل تجاري على الرغم من أنها يمكن أن تستجيب جميعاً لـ"للأيدي الخفية".

هل تشعر أن للتدريس ضرورة أخلاقية؟ لقد كتبت أن التدريس حفز عملك وشكّل ملامحه؟

- لقد كان التدريس بالضرورة دائماً- منذ سقراط- عملاً أخلاقياً، وهو، فضلاً عن ذلك، عملاً جما لياً، وسياسياً، وإيروتيكياً، وروحياً... وبوصفه نشاطاً إنسانياً مركزياً، يشحذ طاقتنا الكاملة، طلاباً وأساتذة، لكي نصبح إنسانيين بكل ما في الكلمة من معني. إن التدريس الجزئي أو المتحيز يضطر ذوي الاهتمام على الانكماش والتراجع. بينما ينبغي على التدريس الجيد أن يكون منحرفاً نوعاً ما.

"منحرفاً" بأي معنى؟

- أعنى أن يكون غير متوقع، مجرد من أي توسّط مسبق، غير مماًسس. أن يحتوي على لمسة من الدادية (الطفولية) Dadactivism كما أطلقت عليها ذات مرة.

هل تعتقد في ضرورة تدريس منهج "الكتب العظيمة"؟ هل تعتقد أن اعتراضات النسويين على جملة الأعمال الأدبية القياسية المقررة المعتمدة، في محلها؟

- نعم، ينبغي علينا أن نفعل ذلك، ونحن نفعل ذلك، وسوف نُدرّس الكتب العظيمة (لا مكان لعلامات التنصيص هنا). نعم، اعتراضات الكثير من النسويين على الكتب القياسية المقررة canon كانت صائبة أحياناً. ولكن مجموعة الكتب التي تقدم إجابات على ما يطرحه الواقع من أسئلة- ولقد بيّن فرانك كرمود أنها كانت دائماً تقدم مثل هذه الإجابات- لا يتعين إلغاؤها، ولا يمكن إلغاؤها طالما أن "المطالبين بإلغائها" يطالبون على الأغلب بمأسسة مجموعات الكتب القياسية التي تخصهم، سواء أطلقوا عليها هذه الصفة أم لم يفعلوا.

هل تعتقد أننا غير مسايرين للعصر لأننا نُدرّس كتباً دون المستوى المطلوب؟ أم أنك تشعر أن استمرارها عبر الزمن يمثل أهمية ما؟ أنت لا تُدرّس "الثقافة الشعبية" عادةً- أو تكتب عنها كثيراً. إن معظم أعمالك يمكن أن تنتمي لما يمكن أن نطلق عليه "الثقافة الرفيعة". هل لديك ميل خاص لـ"الثقافة الرفيعة"؟ ها يمكن التمييز بشكل قاطع بين الفن الجميل والفن الشعبي كما فعل نورمان ميلر وجون أبدايك مؤخراً في مراجعتيهما حول رواية توم ولف "رجل كامل الأوصاف" A Man in Full؟

- لديّ ميل خاص نحو ما يحركني، ما يفرض نفسه عليّ، ما يدهشني، ما يثقفني ويقلقني، ما يوسع آفاق وعيي وتعاطفي. ولكنك على حق: أنا لم أقم بتدريس أو كتابة الكثير حول الثقافة الشعبية، إلا من حيث تؤثر على الأدب

الذي يؤثر عليّ. ولقد شمل هذا بعض الأعمال العلمية المبسطة المقربة من مدارك الجمهور والروايات العلمية.

أما بالنسبة لما كتبه ميلر وأبدايك عن ولف، فأنا أتفق معهما تماماً ولا سيما ميلر الذي تبدو لي مراجعته جذلة ودافئة، سمحة وخالية من أي حقد أو سوء طوية. أما إذا صارت حساسياتنا ضحلة، رتيبة وشاحبة، بل وبهيمية بحيث لا يمكننا أن نشعر بالفروق- حتى لو كانت مؤقتة، محل جدل، مُفصّلة، فإنها تظل برغم ذلك فروقاً- بوصفها واقعاً، فإننا نكون بذلك قد فقدنا جزءاً من عقولنا، جزءاً من روحنا. إن الفرق ليس قاطعاً كما يحب ميلر وأبدايك وبقيتنا أن يتصوروه، ولكنه ببساطة فرق حيوي. إن الإحساس بالاختلاف الكامل بين ما هو سهل وما هو صعب، ما هو زائف وما هو حقيقي، ما يسكّن وما يدعونا للوجود الكامل، أمرٌ "عفا عليه الزمن"؟ أقول كل هذا وأحب أن أوفي ولف حقه كما فعل ميلر نفسه في مراجعته، لأن رواية "رجل كامل الأوصاف" حدٌ فاصل، حالةٌ عويصة.

ما قولك في التغييرات التي تسبب فيها مجتمع رقمي، هجين، افتراضي، استهلاكي يحركه الإعلام؟

- هذا سؤال أكبر من أن يتسع له المجال هنا للإجابة عليه. ومع ذلك دعني أخبرك إنني مندهش لعدم وجود تناقض كبير بين قيم طلابي وقيمي في الوقت الراهن خلافاً لما كان عليه الحال منذ أربعين سنة. ألا ترى أن عصرنا يمكن أن يكون واحداً من العصور الأكثر اكتظاظاً بالتغيير في التاريخ؟ هل أناقض نفسي (حول التغيير المتسارع)؟ لا أعتقد ذلك: إننا جميعاً- شئنا أم أبينا- نتغير معاً، البعض يتغير أسرع، والبعض الآخر أبطأ. تتسع الفجوة بالنسبة للبعض، وتظل على ما هي عليه بالنسبة للبعض الآخر وربما أضيق.

كما ترى، أنا لا أعتقد أننا "مبنيين ثقافياً" اللهم إلا بمعنى سطحي ظاهري، حشوي تكراري، ومن ثم تكون حياة الأيديولوجيين المتشددين ذاتها حشواً وتكراراً.

ولكن من المؤكد أن الثقافة أودعت بعضاً من نفس الراسب، إذا جاز القول، في كل منا؟ أم إنك تشعر أن "التعرض الانتقائي" لتلك الثقافة، بالإضافة إلى الاختلافات الفردية مثل تلك التي تنتج عن علم الوراثة والنشأة تجعل وعي كل فرد غاية في الاختلاف، غاية في التفرد، بحيث يكون "البناء الاجتماعي" (أو حتى اقتراحي الأكثر تواضعاً حول "الراسب الثقافي") استعارةً تسوي عدداً لا حصر له من الفروق؟

- في كلمة واحدة، نعم. "الراسب الثقافي" لطيف، ولكنني متأثر بالاختلافات اللانهائية داخل الطبقة، والعرق، والجندر، بل والأسرة. إننا "مبنيون" بدرجة غير محدودة، ولكننا أيضاً نُبنى إرجاعياً. إن الصدفة والأيديولوجيا، وبناء الذات والتأثيرات الاجتماعية، تلعب جميعها دوراً. إن "علماء البنائية" cnstructionists المتشددين الجبريين يمكن أن يتهموا الآخرين ويبرئوا أنفسهم في الصيحة نفسها. وواضح أن لهذا جاذبية كبرى، جاذبية علاجية وثيولوجية.

افترض، إن شئت- بالنظر إلى "تجربة الفكر" -Gedankenexperiment أننا نعيش في ثقافة يكون فيها أي فعل نقدي أدبي، شفاهياً أو مكتوباً، من قبيل التابو- ما يعادل مثلاً، مناقشة الميول أو التجارب الجنسية لشخص ما على الملأ بالتفصيل. كيف يكون شكل هذه الثقافة؟ هل يؤدى ذلك إلى ظهور نوع من النقد الخفي أو السري؟ هل تنحسر الثقافة بفعل غياب الأصوات الجهيرة في النقد؟

- "تجربة الفكر". يمكننا الحصول على ما أسميه "النقد الملائكي" Angelic Criticism، القراءة الملائكية للنصوص: تطابق تام مع النصوص، في صمت. أو، إن شئت، نقداً لبيير مينارد: إعادة كتابة النص بنفس الألفاظ سوف يكون أفضل، إليس كذلك، من الفصل الدراسي الذي يستهل كل "مناقشة" بعبارة: "والآن، ما عيوب هذا الكتاب؟".

هل قرأت مؤخراً شيئاً جيداً؟ شيئاً أدهشك؟ هل تنصح بقراءة أي روائيين، شعراء، أو كُتّاب مسرح ممن يكتبون حالياً- بأية لغة- ويعبرون عن حالتنا الراهنة؟

- قرأت مؤخراً أعمالاً لكُتّاب من استراليا: رواية "فوس" Voss لباتريك وايت، وهي إنجاز مدهش يستحوذ عليك. وأعمال ديفيد مالدوف التي لا تقل روعة، والذي أتمنى أن يفوز بنوبل قريباً، وتوماس كنيللي، ورواية "شجرة الكينا" Eucalyptus لموراي بيل التي نشرت مؤخراً، إنها رواية مثيرة في مراوغتها.

وفي أميركا تعجبني الروايات الكبرى مثل "ماسون وديكسون" لبنشون، و"العالم السفلي" لديليلو ولاسيما الأخير، ولكنه لا يثيرني دائماً. ويمكنني أن أقول الشيء نفسه عن عمل بول أوستر الاستحواذي والجذاب على نطاق ضيق. ومع ذلك سوف أعطى صوتي- لو كان لي صوت- لدون ديليلو لجدارته في أن يكون خليفة تونى موريسون في الجائزة.

من أرشح لعصرنا؟ ما رأيك في القنفد وابن آوي: نيتشة و شكسبير؟ أو بيكيت و مونتانى؟ أو كافكا و زن؟

جميل ذكرك لديليلو، إنني أكتب الآن مقالاً مطولاً عن أعماله. ما رأيك في عمله الروائى، هل تجده آسراً؟

- باختصار، ذكاء، خيال، كمال، حصافة اجتماعية، وتجهم ميتافيزيقي، وكذلك اللغة، اللغة....

لقد اتخذت منحىً روحياً (ومع ذلك ليس دينياً). هل يمكن أن تناقش باختصار العلاقة بين الاستطيقا والروحية؟ كيف ترتبط هذه الروحية بالثقافة الأميركية والحياة الأميركية؟

- البشر- هذا العقل المزعج الكبير- مخلوقات متعددة الوجوه. لا يمكن اختزالهم إلى شروط مادية أو سياسية كما يوحى النموذج القياسى للدراسات

الثقافية الآن بقوة. البشر لا يمكن اختزالهم إلى روح أو جمال أو حقيقة أو لغة أو....- ما أن يدركهم الموت، حتى يختزلون إلى تراب بأسرع ما يكون.

والآن، ليست هناك ثقافة من أي نوع تطورت دون حس روحي. حتى ثقافتنا. ولكن هذا لا يعني أن بوسعنا تعريف الروحي، أو المقدس، أو المبجل بالطريقة نفسها التي نعرف بها الدائرة أو المربع. إن الروحي يمتد على مدى مجموعة واسعة من التجارب، من الحدوس العامة وحتى الكشوف الصوفية، ومن التقدير الجمالي حتى الإحساس بالمتسامي، ومن الإلهام في العلم والفن إلى تنويهات الخلود، وهلمّ جرا. إن الروح، كما يعتقد إمرسون، تمتلك "القدرة الفائقة على التغيير الذاتي، التكيف الذاتي مع مع أي شيء نفعله". إن وليم جيس يَعرِف هذا كما عرفه الكثيرون من قبله من أفلاطون إلى هيدجر، ومن لونجينوس وحتى جورج شتينر (في Real Presences). إنني مغرم باكتشاف، أو بمعنى أصح، بإعادة اكتشاف العلاقات بين الدافع الروحي للبشر وحياتنا إليومية في ثقافة السخرية، وفن الكيتش، والإنكار أوعدم التصديق. إنني مهتم بشكل خاص بالتعرف على العلاقة بين الروح، والنزعة العدمية، واللغة، وأعني النزعة العدمية بوصفها الشكل بعد الأخير للإخلاص والجلاء أو الوضوح، على الوجه الذي يمكن أن نصادفه عند نيتشة أو كيج أو بيكيت- أعنى النماذج المتعارضة بشكل صارخ.

إننا أفكار عدمية سكنت في عقل الرب، كما يقول كافكا، أو بعبارة أخرى، يقدم الوعي البشرى شكاً راديكالياً في كل مكان في عملية الخلق. ثم ماذا؟ هذا هو منطلق مقالى الأخير بعنوان "كُلفة الروح في عصر ما بعد الحداثة: بين النزعة العدمية والاعتقاد". هل مرض الشك المستحكم"(نيتشة) يلمح إلى ولادة جديدة؟

إن هذا الدافع الروحي متأصل بطبيعة الحال في الطابع الأميركي، سواء في المواطن الأميركي أو الحاج الطهرانى البيوريتاني، سواء في مدرسة هدسون للرسامين أو الحركة الترانسندنتالية، سواء في الأديان الأصولية أو

"دفقة العصر الجديد" New Age Gush. لقد أنعش هذا الدافع بعضاً من أفضل كتابنا الأحياء: صول بيلو، نورمان ميلر، جون أبدايك، تونى موريسون، جون أشبرى... والقائمة تطول. كيف يمكنني تجاهلها إذن؟

في المقال الذي كتبته في "جورجيا ريفيو" اقرحت أيضاً أن البشر حتى لو كانوا أصحاء ومعافين بدنياً، سوف يعانون من بعض المشكلات. "هل باستطاعة الوسائل المادية وحدها تقليص الشر في العالم؟ هل ستذوب أشكال البؤس الجمعي للبشر، أو حتى تنحسر بشكل ملحوظ عبر إشباع الاحتياجات الجسدية للفرد فقط؟" ما أشكال البؤس التي كنت تتصورها، وهل تعتقد حقيقةً أنها تعادل في انحطاطها الحرمان المادي؟

- كنت أحمل في رأسي أشكال البؤس التي عانى منها قابيل وهابيل، أوديب وأجاممنون، أنتيجون وميديا، كاساندرا واليهودى التائه، ياجو وإدموند، هاملت ولير وكاليبان، من بين آخرين. بؤس إبليس عند ميلتون الذي يصرخ "أنا الجحيم ذاته!" بؤس الشخصيات الروائية الأكثر حيوية وتنوعاً، من دون كيشوت إلى كابتن أهاب، ومن أنا كارينينا إلى إما بوفارى، ومن إيفان كارامازوف إلى دكتور زيفاجو، ومن بلووم إلى مولي- أدركت ما أرمى إليه بالتأكيد: لقد عانوا جميعاً. بؤس الآلهة والبشر الفانيين عل حد سواء.

ليس لدي حساب بمتغيرات المعاناة الإنسانية، ولا أعرف أيهما أعظم، ألم الإنسان الجائع المتشرد، أم ألم امرأة منكوبة روحياً. ولكنني أعرف أن كليهما لا يُحتمل، وأن تخفيف حدة أحدهما لا يترتب عليه بالضرورة تخفيف حدة الآخر.

لا ينبغي لهذا الإدراك أن يفضي بنا إلى الخطيئة الأصلية، أو مذهب اطمئنان الروح، أو مبدأ الجبرية، أو حتى المذهب الرواقي، مهما انطوى عليه ذلك من جاذبية وفتنة. فإذا أفضى بنا إلى أي شيء على الإطلاق، فإنه يفضي إلى اعتراف ينبذ الوهم بالواقع، مهما تكن صورته، سواء تمنيناه كذلك أو العكس، مصحوباً بعزم لا يلين للعمل وقد تجردنا من أوهام الرفاهية والسعادة.

وبراءتنا الثانية يمكن أن تكون عدم الاكتراث، ضرب معين من ضروب عدم الاكتراث، هو عدم الاكتراث الذاتي.

ما نوع الكتابة التي تعكف عليها الآن؟

- أحاول كتابة كتاب صغير عن كل شيء بدون هوامش. سَمِّه شبه شعر، تأملات شخصية في الحياة، والموت، والروح في زماننا، شيء من هذا القبيل. والعبارة المفتاح هنا هي "محاولة كتابة" لأن الابتذال هو الرفيق الدائم، الذات الطبيعية تقريباً، في هذا المشروع غير الاعتيادي.

*العنوان الأصلى للمقابلة:

Ihab Hassan. Postmodernism, Etc.: an Interview with Ihab Hassan. *Frank L.C ioffi,Prinston University*

تلاشي الأدب في عصرالعولمة

إنيجو اربانشو جالوس

جامعة نافارا- أسبانيا

إيهاب حسن بدون شك واحدٌ من أهم منظري ما بعد الحداثة. لقد أقر الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا لِيوتار، والمنظر المعماري الأميركي تشارلز جينكس، من بين آخرين، بدينهم له. ولُد حسن في القاهرة عام 1925 وسافر إلى أميركا بعد تخرجه في كلية الهندسة لدراسة الهندسة الكهربائية. يصرح حسن "ولكنني لا أحب الهندسة، أنا أحب الأدب"، ومن ثم درس الأدب الانجليزى وحصل على درجة الدكتوراة عام 1953، وقام بالتدريس في جامعتي ويزليين من عام 1954 إلى عام 1970، وويسكونسن- ميلووكى منذ عام 1970، وكتب خمسة عشر كتاباً وآلاف المقالات. وربما كانت أهم إسهاماته في نظرية ما بعد الحداثة هي: "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي"(1971)، و"النقد النظير: سبعة تأملات في العصر"(1975) ، و"نار بروميثيوس: الخيال، العلم، والتغيير الاجتماعي" (1980) أو "تحول ما بعد الحداثة: مقالات في نظرية ما بعد الحداثة والثقافة" (1987). ولكنه فقد اهتمامه بما بعد الحداثة وتحول عام (1986) للسيرة الذاتية (الخروج من مصر: شظايا من سيرة ذاتية)، ثم اتجه مؤخراً لكتابة الرواية. "أنا اكتب الآن الرواية فقط، ولم أعد أكتب أية مقالات".

كتبت مؤخراً مقالاً مقالك الأخير بعنوان "عن الأطفال المبدولة" وهو موضوع غاية في الإثارة...

- أنا مهتم جداً بفكرة الطفل المبدول changeling. إنها كلمة إنجليزية تعني "طفل يتم استبداله سراً بطفل الوالدين الحقيقي". إن معظم الناس الآن في مختلف انحاء العالم مهتمون الآن بمسألة الهوية- من أكون- ويقومون بتعريف أنفسهم في علاقتهم بثقافة أو لغة أو مجموعة محددة. أنا مهتم بالشخص الذي ينتقل من هوية إلى أخرى، من لغة إلى أخرى، ومن وطن إلى آخر لأن ذلك يعبر عن تجربتي: لقد ولدت في مصر، ولكنني قضيت معظم حياتي في أميركا. إن "الطفل المبدول" استعارة لتلك الهوية. إن كلمة هوية identity في اللغة الإنجليزية تعني "مثْل" ولكنني أسأل نفسى "مثل ماذا؟ ما الشيء الذي يِفترض إنني مثله؟ إنني أَحب فكرة الإحلال، فكرة الطفل المبدول، عدم التأكد مِنْ مَنْ أكون، عوضاً عن أن أُعَرّف من قبل مجموعة خارجية.

فى عام 1986 كتبت مذكرات بعنوان "الخروج من مصر"، هل تعتقد أنها سيرة ذاتية أكاديمية؟

- لا. لقد كانت شيرلي ليم محقة بالفعل عندما أكدت على عدم وجود قواعد تُحدد السيرة الذاتية الأكاديمية. أشك فيما إذا كان كل الأكاديميين يتبنون المقاربة نفسها فيما يتعلق بحياتهم الخاصة. إننا جميعاً نشترك في المهنة نفسها، كلنا نضطلع بمهمة التدريس في الجامعة، نقرأ الكثير من الكتب، وربما نكتب. ولكن أطباء الأسنان يمارسون المهنة نفسها أيضاً... وعلاوة على ذلك قضيت معظم حياتي أستاذاً في الجامعة، ولا أعتقد أن هذا كان أهم شيء في حياتى؛ لقد كانت هناك أشياء أكثر أهمية بالنسبة لي، ومن ثم، ليست مهنتي كأكاديمي هي العنصر المحدِّد.

ولماذا الحياة الأكاديمية؟ هناك الكثير من الحيوات الممكنة...

- لقد بدأت حياتي مهندساً كهربائياً، وأوفدت بناء على ذلك من قبل الحكومة المصرية للدراسة في أميركا. وعنما وصلت إلى أميركا قررت شيئين: الشيء الأول هو "لا أريد أن أكون مهندساً"، والشيء الثاني "أنا لا أرغب في العودة إلى مصر، أريد الإقامة في أميركا". لقد أصبحت مهندساً لأنهم في مصر لا ينظرون بجدية لشخص يدرس الأدب. عليك أن تكون مهندساً، أو عالماً، أو طبيباً. ولأنني حصلت على تقديرات عالية في الرياضيات والعلوم، فقد أخترت للمجيء إلى هنا. ولكنني كنت أحب الأدب. وأخيراً أصبحت أستاذاً أكاديمياً لأنني أردت أن أكتب الشعر والرواية، غير أني وجدت من الأسهل أن أكتب وأنشر مقالات. لقد دخلت الحياة الأكاديمية من الباب الخلفي، والآن أعود أدراجي مرة أخرى. أكتب الرواية الآن فقط، وتوقفت عن كتابة المقالات.

"أسلوبك" غير مألوف في الحياة الاكاديمية. أنت لا تكتب مقالات أو كتباً نمطية. ما رأيك في مؤسسة الجامعة؟ وما رأيك في أساليب الكتابة والتفكير السائدة في الجامعة حالياً؟

- لقد قضيت وقتاً طويلاً في العمل بالجامعة بطبيعة الحال، ولقد تغيرت الأمور كثيراً، ولكنني لا أحب أسلوب الكتابة المتبع في الجامعة في الوقت الراهن. إنه يتسم بالتجريد الشديد، مفرط في استخدام الرطانة. الكل يريد أن يكون منظراً، ومن ثم يستخدمون الألفاظ لكي يثيروا الإعجاب بدلاً من أن يكونوا فصحاء، أو مدققين، أو شعريين. ومن ثم، أشعر بالأسى عندما أرى أن أسلوب الكتابة في الجامعة قد أصبح شديد التجريد. لقد تأثرت كثيراً في السنوات العشرين أو الثلاثين الماضية بالبنيوية وما بعد البنيوية، ولذا نستخدم كلمات مثل "الخطاب" في الوقت الذي نعني فيه "الكتابة" أو "الكلام". وهناك قائمة طويلة بكلمات من هذا النوع.

الرسام مارك روثكو إنه لم يكن مهتماً بالتجريد لأنه لم يكن يحب العمل الفني الذي لا ينبض بالحياة. ويمكننا القول بأنك لا تكترث بمقال لا ينبض بالحياة.

- أتفق معك تماماً.

ولكن ليس من السهل على أكاديمي شاب أن يتفادى تلك "الرطانة" أو "التجريد"؟

- أعرف تماماً ماذا تعني وأنا آسف. أقول "آسف" لأنك في بداية هذا الطريق. إن عليك أن تنال رضى أناس أكبر منك سناً في المهنة، وإلا لن يقبلوك، لن يمنحوك وظيفة أو يوافقون على ترقيتك. أما أنا فقد انتهى عهدي بهذا كله. أمامك نضال. شيء آخر لا أحبه في الجامعة غير الأسلوب هو التطابق أو التماثل. تذكر طوائف الحرف في القرن الثاني عشر. لقد كان على صبي النجار، على سبيل المثال، أن ينجز عملاً نموذجياً يثبت استيعابه لخامة الخشب وإتقانه لمهنة النجارة، ومن ثم يمكن قبوله عضواً في الطائفة. الشيء نفسه يحدث في الجامعة ربما على نحو أكثر صرامة. ولكن التطابق لن يفيد شخص مثلك يفكر بطريقتك.

ما أهمية السيرة الذاتية في الكتب التي سبقت "الخروج من مصر". هل يمكن للسيرة الذاتية أن تحتل مكاناً في كتاب نظري، مثلاً؟

- لقد كتبت كتابين، "النقد النظير" و"نار بروميثيوس" اللذين حاولت فيهما أن أجرب الأسلوب الذي أطلق عليه النقد النظير para-criticism، الذي ليس نقداً بالضبط، وإنما خارج النقد. من خلال هذا الأسلوب حاولت عمل شيئين: حاولت أن أروي قصصاً، وأن أضَمِن أفكوهة أو فقرات شعرية مستمدة من مصادر مختلفة. ولذا، بدلاً من من أن يكون لدينا خطاب منطقي ومتصل تماماً حيث تتبع الباء الألف، والحاء الجيم، إلخ، يكون لدينا شيء أشبه ما يكون بالفسيفساء. عندما كتبت بهذا الأسلوب لأول مرة، ووجِه بالرفض و قيل إنه ليس علمياً، ولا منطقياً، ولكن تم قبوله بعد ذلك. ثم وجدت إنني لا أستطيع أن أستمر في تكرار الشيء نفسه. والآن أكتب الرواية، رواية غير تقليدية تماماً.

لماذا يتسم أسلوبك في السيرة الذاتية بالتشظي والاقتباس والتناص؟ لماذا هذا الإصرار على "الشظية"، تحدثت عن "تقطيع أوصال أورفيوس" أو "عظام أوزوريس المبعثرة"؟

- لأنني أعتقد أنه يتعين عليك أن تترك فراغاً بين الأشياء، عليك أن تخلق الصمت بالإضافة إلى الخطاب. أعتقد أن ذلك الصمت مهم جداً.

هل تقول إن ما بعد الحداثة أوتوبيوجرافية كما اقترحت في مقالك "فيما وراء ما بعد الحداثة"؟

- يمكنك القول إن العنصرالذاتي فيما بعد الحداثة برز إلى المقدمة. في العمارة الحداثية على سبيل المثال، يمكنك أن تكتشف عناصر هندسية، باردة، صارمة. أما في عمارة ما بعد الحداثة، فإننا نجد عنصراً للعب، عنصراً للتعبير الشخصي. ومن ثم، يمكنك القول إن ما بعد الحداثة تقبل العنصر الذاتي أكثر مما تفعل الحداثة.

أنا مهتم بعبارة وردت على لسانك في إحدى المقابلات: إن ما بعد الحداثة postmodernism تحولٌ من حركة أوسع اسمها "البوست مودرنتي" postmodernity، فما هذه الحركة؟

- أستطيع أن ألخصها في كلمة واحدة: العولمة. إنها ترتبط بالكيفية التي أصبحت بها التكنولوجيا الرقمية ووسائل الإعلام ظواهر عالمية. إنك تستطيع أن تجد مادونا على سبيل المثال في السودان. ومن ثم، عندما تصبح ما بعد الحداثة بوصفها ظاهرة فنية أو ثقافية، ظاهرة جيو- سياسية، حينئذ أستعمل كلمة postmodernity. إنها الجانب العالمي لما بعد الحداثة.

هل جرى التحول على الأدب ما بعد الحداثي أيضاً؟

- لقد تلاشى الأدب، صار حدثاً إعلامياً. لقد أصبح غناء الروك أكثر انتشاراً من الأدب. إن الأدب يمتلك بداخله عنصراً غاية في الخصوصية والفردية، وهو لا

يشتغل في عالم العولمة. في عالم جديد يصبح شيئاً مثل مايكل جاكسون ضرورة. لقد كنا في زيارة إلى باكستان أنا وزوجتي وصادفنا طفلين راحا يتحدثان عن مايكل جاكسون. لقد كانا يعرفان مايكل جاكسون ولا يعرفان همنجواي، هل ترى؟

أتصور موضوعاً مشتركاً في روايات بعض الكتاب المعاصرين. إن الشخصيات الرئيسة في الروايات التي كتبها أوستر، وإيشيجورو، وكونديرا أو سيبالد لم يعد لها مكان في العالم. يمكننا القول إنهم "شخصيات" بلا مأوى، ذواتٌ مشردة تبحث عن مكان يؤويها. ما سبب هذا التوافق؟ هل لهذه الثيمة علاقة بما بعد الحداثة في شكلها العولمي؟

- إن موضوع التشرد واحدٌ من الموضوعات الكبرى في نهاية القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين، وهو محصلة الهجرات الضخمة التي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية وانهيار النظام الكولونيالي. إن عدد الباكستانيين المقيمين في انجلترا يفوق عدد سكان أية مدينة باكستانية. ويعد موضوع التشرد من الموضوعات الكبرى بالنسبة للكثير من الكُتاب، مثل سيبالد، ورشدي، وإشيجورو، وأوستر... سوى أن التشرد عند بول أوستر شخصي، وداخلي، مثلما يحدث في أعمال كافكا.

ربما يعود ذلك لحقيقة أن "المتشردين"، كما أشار دين ميكانيل في كتابه Empty Meeting Grounds، هم روح عالم ما بعد الحداثة؟

- نعم، لأنه لم تعد توجد حدود ثابتة؛ لقد أزيحت الحواجز، سقط حائط برلين، والجدار الذي نحاول الآن بناءه مع المكسيك... لن يعمل. لن يكون هناك مكان للحدود بعد ذلك. يمكنك تلمس ذلك في جيلك. لقد كنت أضطر للمرور على الجمارك عندما كنت أنتقل من أسبانيا إلى فرنسا، والآن أنت غير مضطر لفعل ذلك....

تلك الشخصيات "الضائعة" تجعلني أفكر في الشخصيات الرومانسية. ما الروابط بين الرومانسية وما بعد الحداثة؟

- هذا سؤال غاية في الصعوبة: الاختلافات والتشابهات بين الرومانسية وما بعد الحداثة. ولكن سأحاول تبسيط المسألة. عندما يتحدث شخص رومانتيكي عن التشرد فإنه يضع يديه على رأسه في إيماءة شجية، وعندما يتحدث عنه شخص ما بعد حداثي، يقول: "وماذا في ذلك؟ أنا متشرد، لا بأس". في الرومانسية يوجد عنصر مأساوي، بطولي في التشرد، ولكنه لا يمثل بالنسبة لما بعد الحداثي وضعاً متردياً. إنه طريقة للعيش. ما بعد الحداثة ليست نوستالجيا. إنها تخلو من أي نوستالجيا تهتم بالجذور، والقواعد، وأي شيء مفقود.

في أحد أعمالك الأخيرة حول ما بعد الحداثة تستعمل مفردات "مضادة لما بعد الحداثة"، تماماً: تتحدث عن "الحقيقة" و"الواقعية" و"الروح". ما الذي يكمن "وراء ما بعد الحداثة"؟

- لقد تعبت من ما بعد الحداثة. عملت بصحبتها لمدة طويلة وكنت أكرر نفسي، والأهم هو أن الكُتاب يكررون أنفسهم. عندما تكون شاباً وتكتشف ما بعد الحداثة يكون ذلك شيئاً مثيراً، إليس كذلك؟ أما إذا عايشت ما بعد الحداثة، ونظرية ما بعد الحداثة، ونصوص ما بعد الحداثة لمدة عشرين عاماً، فإنك ترغب في عمل شيء مختلف. هذه مسألة. أما المسألة الثانية هي أن ما بعد الحداثة أصبحت مبتذلة، لعبة شكلية، ولكن على صعيد متواضع، ومن ثم فقدت طرافتها وقيمتها بسسب كثرة التداول والاستعمال. إنك تشهد عملاً ما بعد حداثي وتفكر "حسناً، وماذا بعد؟ ولكن أهم شيء هو إنني لم أكن على استعداد لأن أفقد الإيمان بفكرة الحقيقة. إنني أعتقد أن الحقيقة شيء بالغ التعقيد، وأرى أن من المهم أن نمتلك فكرة عنها وأن نميز بين الكذب والحقيقة. وأعتقد أن من المهم أيضاً أن تكون لدينا فكرة عن الكمال أو فكرة عن الثقة. لقد أصبح الفيلسوف الأميركي وليم جيمس مهماً بالنسبة لي لأنه أبو البراجماتية في أميركا . لقد كان مختلفاً عن كانط أو هيجل. إنه لم يتحدث عن

الحقيقة بالحرف الاستهلالي الكبير، ولكنه كان يعتقد أن من المهم أن يثق البشر في بعضهم البعض وأن يشتركوا معاً في بناء الحقيقة، ليس من الخارج. ومن ثم يكون هذا هو الاتجاه الذي أرغب في تبنيه بعد ما بعد الحداثة.

في سيرتك الذاتية تستدعي حلماً يَستحضرك فيه الرب ونائبه "عبر جبال ووديان، أنهار وكهوف وصدوع"، إلى "مكان ضبابي، وعر بجوار بحرٍ أبيض"، وتضيف، أنك حين استيقظت شعرت... بحنوٍ عظيم. هناك شيء غريب في هذه الفقرة. لماذا الحنو؟ هل يمكن أن تحدثني بشيء مختلف حول هذا الموضوع؟

- لا، عندما تستيقظ بعد حلم، فإنك لا تتذكر الأشياء التي حدثت بحذافيرها. إن ما تتذكره هو إحساس بالحلم: أنت تتذكر أن الحلم كان سيئاً، أو سعيداً، أو مرعباً، ولكنك لا تعرف السبب بالضبط. الشيء الوحيد الذي بقي معي هو الإحساس بالحنو. لو سألتني عن إحساسي بعد تحليله عقلياً، سوف أقول إنه إحساس بكوني واحد في معية الخليقة برمتها، كوني مماثلاً لكل شيء. شيء أشبه ما يكون بالبوذية.

العنوان الأصلي للمقابلة:

"LITERATURE HAS VANISHED INTHE GLOBAL WORLD" INTERVIEW WITH IHAB HASSAN. *IÑIGO BARBANCHO GALDOS* Universidad de Navarra

- جرت هذه المقابلة في جامعة نافارا في 26 مارس عام 2009 في سياق مؤتمر عقد تحت عنوان" السيرة الذاتية الأكاديمية، التاريخ الفكري والذاكرة الثقافية في القرن العشرين".

تطور ما بعد الحداثة الأميركية عبر إيهاب حسن

أورفيوس، بروميثيوس، وأوديب

كيجى أوكازاكى

(باحث ياباني)

ترك أورفيوس المختفي خلفه قيثارة بدون أوتار ورثها المُحدثون. وتجاوبت أغنية صمتهم مع عبارة قديمة تلمح إلى التجاوز، صعودا أو هبوطاً (تقطيع أوصال أورفيوس)

بروميثيوس العارف، الحالم، النبي، التيتان العدواني المخادع، مانح النار، صانع الثقافة- روميثيوس هو عازفنا. إنه يعزف الفضاء والزمان؛ يعزف الرغبة، إنه يعاني (نار بروميثيوس)

إن مصطلح ما بعد الحداثة ليس مربكاً فقط، ولكنه أيضاً أوديبي، ومثل مراهق متمرد، ولكنه عاجز لا يمكنه فصل نفسه عن أبيه. (من الحداثة في بعدها الثقافي إلى ما بعد الحاثة كظاهرة كونية شاملة: السياق المحلى/ العولمى، 8)

مقدمة

انقضت ثمانينيات القرن الماضي التي احتدم فيها النقاش في أميركا بين النقاد والفلاسفة وعلماء الاجتماع حول مفهوم ما بعد الحداثة في بعدها الثقافي postmodernism، حيث كان التشديد يقع بصفة خاصة على قضايا التقسيم إلى فترات وعصور، والاعتراف بالمصطلح وتحديده[1]. ثم انتقل النقاش

---

(1) Mc Guigan,p.5;Best and Kellner,p.ixاحتدم النقاش حول ما بعد الحداثة postmodernism في اليابان في الثمانينيات. لقد هيأ الرخاء غير المسبوق في أميركا المناخ لمنافشة ما بعد الحداثة واقترن ذلك بظهور مجموعة من الدارسين والنقاد الصغار المجددين أطلق عليهم new academism، ولكن مع انفجار الفقاعة الاقتصادية، انتهت المناقشات في نهاية الثمانينيات. وخلافاً لأميركا، لم يدم النقاش طويلاً في اليابان.

بعد ذلك إلى أوروبا وشارك أعضاء جدد من النقاد من أمثال ليوتار وهابرماس وبودريار من بين آخرين كثيرين، بشكل دائم في النقاش. ورأى كثيرون أننا ندشن حقبة جديدة من حقب ما بعد الحديث، عهداً جديداً من حقبة ما بعد الحداثة في أبعادها الاجتماعية والفلسفية الشامله postmodernity يختلف بصفة أساسية عن العصر الحديث في الثقافة، والمجتمع، واالسياسة، والاقتصاد، والتكنولوجيا، و وسائل الإعلام[1]. لقد أصبح مصطلح ما بعد الحداثة postmodern مرادفاً لكلمة معاصر contemporary[2] التي تُرَجع صدى كلمة حديث modern، ودالاً على الزمن الراهن أو المعاصر. يقول س. ألان محرر إحدى السلاسل "إن ظهور ما بعد الحداثة الثقافية postmodernism في مناقشات وسائل الإعلام الجماهيرية التي تهتم بموضوعات شديدة التنوع مثل العمارة والدراما والموضة والأدب والموسيقى والسينما أصبح على وجه التقريب أمراً يومياً"[3]. إن انصرام عقدين من الزمان

---

[1] نفسه p. viii، إن التمييز بين مصطلحي postmodernity وpostmodernism التوأم مسألة مثيرة للاهتمام. إن ماك جويجن يجادل بأن مصطلح "postmodernism يشير إلى أفكار فلسفية مستمدة أساساً من نظرية ما بعد البنيوية والتشكيلات الثقافية ولا سيما تلك التي ترتبط بالثقافة الشعبية، بينما يشير مصطلح postmodernity في المقابل إلى مزاعم مجتمعية أو حضارية". ويصر ليون بطريقة مشابهة على أن التركيز يقع في postmodernism على الجانب الثقافي، بينما يقع في postmodernity على الجانب الاجتماعي" ومع ذلك، يستحيل فصل الثقافي عن الاجتماعي". ويشارك حسن ليون الرأي مع تحديد إضافي قائلاً "إن postmodernism وpostmodernity غير متطابقين؛ إن الأخيرة مصطلح تاريخي أكثر شمولاً يتضمن نهاية دورة بدأت مع عصر النهضة الأوروبية". وتبنى جدينز مفهوماً أضيق لـpostmodernism مجادلاً "إذا كانت Postmodernism تعني شيئاً، تعين الاحتفاظ بها للإشارة إلى أساليب وحركات داخل نطاق الأدب والتصوير الزيتي والفنون التشكيلية والعمارة. إنها تهتم بالانعكاسات الجمالية حول طبيعة الـ modernity" ويرى ماك جويجن "إن الـ postmodern يمثل حالة إبستمولوجية، حالة ترتبط بشرعنة المعرفة".

[2] بعض النقاد يرفضون بالطبع مصطلح postmodernism من بينهم هتشيون التي تجادل "إن ما أريد أن أطلق عليه postmodernism مختلف بشكل أساسي، تاريخي بالقطع وسياسي على نحو لا مفر منه".

[3] ويشارك ليون ماك جويجن الرأي قائلاً "منذ الثمانينيات تفتقت postmodernity عن نقاش واسع النطاق، غاضب أحياناً، قلق أحياناً أخرى في الكثير من الاختصاصات بدءاً بالجغرافيا إلى

يُعد من ثم كافياً لتعميم وتلخيص الآراء التي أثيرت حولها من منظور أكثر اتساعاً من منظور الثمانينيات.

ويهدف هذا المقال إلى رصد تطور أفكار حسن حول ما بعد الحداثة على مدى ثلاثين عاما، ويتتبع جهوده في تحديد معناها ونشرها وممارستها. إن إيهاب حسن (1925)، وهو أحد أهم نقاد الأدب والثقافة الأميركيين المعاصرين وأكثرهم تأثيراً، "يَلقى اعترافاً واسع النطاق بوصفه منظراً رائداً لما بعد الحداثة"[1].

إن الجدلَ الدائرَ حول ما بعد الحداثة في الأدب والفن والثقافة إميركي الطابع[2]، لأن أميركا هي أول بلد يحقق الوفَرة وضخامة الإنتاج بعد الحرب العالمية الثانية على نحو غير مسبوق، الأمر الذي كان له بالغ الأثر على حياته وثقافته، ما دفع النقاد إلى البحث عن أسباب ونتائج وتوسع ومستقبل التيار الجديد. وأحد الأسباب الأخرى التي تفسر بدء النقاش في أميركا في وقت أسبق من أي بلد آخر هو توقع ظهور نظرية جديدة تحل محل "النقد الجديد" الذي كان قد فقد تأثيره في الستينيات من القرن الماضي، نظرية يمكن أن تلقي الضوء على شكل الأدب الجديد الذي بدأ ظهوره في هذه الحقبة (أدب

الكهنوت، ومن الفلسفة إلى العلوم السياسية... ومن ثم تسرب ما بعد الحديث the postmodern إلى ما وراء الأبراج العاجية لكي يشير بالنسبة للكثيرين إلى نطاق من التجارب اليومية المعيشة".

(1) Hutcheon,p.49

(2) يجادل ماك جويجن "إن ما كان جديداً نسبياً هو بروز ما بعد الحداثة بشكل محدد في الثقافة الجماهيرية. وقد انبثق هذا بدون شك عن الثقافة المضادة للستينيات" ويستشهد ماك جويجن بكلمات هويسن الذي يؤكد على "الطابع الأميركي لـ postmodernism". نفسه p.9.

انظر Huyssen,p.11,pp16-17

الطليعة)[1]. في هذا الفراغ النظري، ظهر إيهاب حسن بوصفه ناقداً أدبياً ومُنظراً، ربط دراسة الأدب بدراسة الاتجاه الجديد في الثقافة وما بعد الحداثة.

أوفِد حسن بعد تخرجه مباشرة من كلية الهندسة جامعة القاهرة إلى أميركا من قبل الحكومة المصرية لدراسة الهندسة في جامعة بنسلفانيا عام 1946. وبعد حصوله على درجة الماجستير في الهندسة، حوّلَ مساره نحو الأدب، ومن ثم تحول من عَالِم إلى باحث في العلوم الإنسانية، واستهل عمله البحثي محللاً وناقداً للأدب الأميركي المعاصِر. وكان أول كتاب له بعنوان "براءة جذرية"Radical Innocence(1961) الذي يناقش فيه أعمال الروائيين الأميركيين المعاصرين سول بيلو وج. سالينجر. ثم أصدر كتابه الثاني "أدب الصمت" The Literature of Silence(1967) الذي يحلل فيه ظاهرة هنري ميلر وصامويل بيكيت. ثم نشر كتاب "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي" Dismemberment of Orpheus:Toward a Postmodern Literature? الذي يقوم فيه بدراسة الثقافة بوجه عام وما بعد الحداثة بصفة خاصة، ومن ثم ربط بين الأدب والثقافة.

إن إسهامات حسن في دراسة ما بعد الحداثة ثلاثية الأبعاد: تحديد معنى المصطلح، ترويجه، وممارسته. وعلى الرغم من أن حسن لم يكن أول من صك مصطلح ما بعد الحداثة، إلا أنه من بين أوائل الذين ساهموا في انتشاره وذيوعه. لقد تتبع تاريخه ومنحه تحيداً جامعاً ودقيقاً عبر صياغته للعمودين المتوازيين المشهورين عالمياً للحداثة وما بعد الحداثة، وللمصطلحين الملازمين لهما: التأصل immanence واللا تحديد indeterminacy اللذين أصبحا المعيار الذي يمكن بواسطته التمييز بين اللاحقتين isms، أو المركب الذي يجمع بينهما "تأصّل اللاتحديد" indetermanence. لقد تبلور النقاش حول ما بعد الحداثة منذ اللقاء الذي عُقد بجامعة وسكونسن عام 1976 ولعب فيه حسن الدور الرئيس وقرأ ورقة أساسية بعنوان "بروميثيوس عازفاً: نحو ثقافة

[1] L. Anderson,p.16.-17.

مابعد إنسانوية"؟ Prometheus Performer:Toward a Posthumanist Culture?[1] ودُعي إليه عالم الاجتماع الفرنسي فرانسوا ليوتار الذي قرأ فيه ورقةً بحثية. لقد دشن كتاب ليوتار "حالة ما بعد الحداثة: تقرير حول المعرفة" النقاشَ المحتدم حول ما بعد الحداثة في أوروبا. ويصرح حسن بأن "النقاش حول ما بعد الحداثة انتقل من أميركا إلى أوروبا"[2] بعد هذا المؤتمر، ومن ثم يعتبر حسن ناقلاً لما بعد الحداثة من أميركا إلى أوروبا، رابطاً إياها بما بعد البنيوية. و حسن ليس منظراً لما بعد الحداثة فحسب، بل يضاف إلى ذلك كونه أحد ممارسيها حيث يشمل نشاطهُ أيضاً كباحث وناقد حقلَ الإنسانيات كله متجاوزاً حدود الأنواع. وتتميز كتاباته بمسحة من آثار ما بعد الحداثة: التشظي، والانتقائية، والإيحاء، وكونها كولاجاً من المقتطفات والمقالات ومحاضرات عن الرحلات والسيرة الذاتية.

إن حسن باحث غزير الإنتاج، ألف الكثير من الكتب وحوالي مائتي مقال يرتبط أغلبها على نحو مباشر أو غير مباشر، صراحة أو ضمناً بما بعد الحداثة، ما يجعل الإحاطة بأفكاره حول ما بعد الحداثة بشكل كامل أمراً بالغ الصعوبة[3]. ومن ثم يتعين علينا أن نقصر مجال تحليلنا على أربعة من كتبه وبعض المقالات التي تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع ما بعد الحداثة مع الإشارة، عند اللزوم، إلى مواد أخرى وثيقة الصلة لتوضيح وجهة نظرنا. وسوف نتناول الكتب التالية وفقاً لترتيبها الزمني: تقطيع أوصال أورفيوس The Dismemberment of Orpheus:Toward a Postmodern Literature، النقد النظير

[1] مؤتمر آخر شجع النقاش حول الـpostmodernism كان الندوة التي عقدت حول المصطلح في لقاء جماعة اللغة الحديثة MLA عام 1978 ونظمه حسن الذي قرأ الكلمة الافتتاحية التي كانت بعنوان: مسألة ما بعد الحداثة The Question of Postmodernism. انظر,Hassan1980,p.125

[2] Hassan (1987),p.222. يشرح حسن علاقته بليوتار على نحو مفصل في نفس الكتاب، نفسه، p.233

[3] Sheer-Schazler,p.240

The Right نار بروميثيوس ،Paracriticisms: Seven Speculations of the Times
التحول ما بعد ،Promethean Fire: Imagination,Science, and Cultural Change
The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. الحداثى

أورفيوس أو تعريف المصطلح

إن البحث الدقيق عن أصل مصطلح ما بعد الحداثة postmodernism لا يوازيه في صعوبته- فيما يبدو- سوى محاولة تعريفه. وربما كان حسن من بين أوائل الذين أقدموا على هذه المحاولة. وعلى الرغم من إصراره على أن أصل المصطلح غير مؤكد[1]، فإنه يقدم لنا تاريخاً موجزاً عنه. إنه يشير إلى أن فيديريكو دي أونيس استخدم مصطلح postmodernismo عام 1934 ليعبر عن رد فعله تجاه صعوبة الشعر الحداثى ونزعته التجريبية المسرفة. يقول حسن "لقد استخدم توينبى المصطلح عام 1939 بمعنى مختلف معلناً نهاية النظام البورجوازي الغربي الحديث الذي يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر". ثم يضيف "وفي عام 1945 استخدم برنارد سميث المصلح للإشارة إلى حركة في فن الرسم تتجاوز التجريدية نطلق عليها الواقعية الاشتراكية. "وفى الخمسينيات في أميركا تحدث تشارلز أولسون ومعه مجموعة من الشعراء والفنانين المنتمين لمتحف بلاك ماونتين كولدج عن ما بعد الحداثة. وبالقرب من نهاية العقد، أشار كل من إرفنج هاو وهاري ليفين على التوالي إلى أن مصطلح ما بعد الحداثة يشير إلى انحسار ثقافة الحداثة العليا[2].

---

(1) Hassan 1987,p.85Cf,pp.37-38.

(2) Hassan (2001),pp.6-7;p.Anderson,pp3-4.

ويؤكد حسن "وفي أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات، بدأت ما بعد الحداثة تدلُ- عبر العديد من المقالات التي كتبتها أنا ولزلي فيدلر من بين آخرين- على تطور مميز، إيجابيٍ أحياناً، في الثقافة الأميركية، وتعديلٍ للمسار النقدي، إن لم يكن إيذاناً بنهاية فعلية لحقبة الحداثة في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. ومن هذا المنطلق واصلت نظرية ما بعد الحداثة- فيما أظن- تبديل أقنعتها ووجوهها- حتى اللحظة الراهنة"[1].

إن تتبع مسار جينالوجيا المصطلح، يبين تحول المعانى الضمنية التي تراوح بين الاستعمال المرتبط بالحركة الفنية في جنوب أميركا والمعنى المعاصر للمؤرخ الذي يتعلق بالتقسيم إلى حقب وعصور. لقد صك أونيس الذي كان صديقاً حميماً للفيلسوفين الأسبانيين أورتيجا وأونومانو المصطلح للإشارة إلى اتجاه محافظ ومعاكس في التعبير الفني.

وتُبين دراسة حسن أيضاً أ ن مصطلح ما بعد الحداثة أُستخدم أيضاً بصفة أساسية في مجال الفنون، ولم يبدأ استخدامه في سياق أوسع، أي للدلالة على اتجاه محدد في الثقافة وأسلوب خاص في التفكير، إلا في أميركا في حقبة الستينيات من القرن الماضى: فتور الشعور، والأناركية، والحركة الطليعية avant-garde. لقد شهد هذا العقد تغييراً كاملاً أو انقطاعاً مع الحقب السابقة[2]. لقد اندفعت أميركا بقوة نحو مجتمع االاستهلاك، ومرت بسلسلة مثيرة من التحرر والحركات الثقافية المضادة، وتحول الفكر والفن من الشكل السكونى إلى الشكل الأداتي، من الاتباعي hypotactical إلى الإردافي

يمنحنا حسن ببلوغرافيا قصيرة حول النقد ما بعد الحداثي متضمناً مقالاته الخاصة حول جـ شتينر، و هـ كنر، وفيدلر، وسونتاج، ور. بورييه، وجون بارث.-Hassan(1975),pp.45-46;Hassan(1987),pp.31-32

(1) Hassan(2001),p.7;Hassan1980b),p.118.

(2) Hassan(2001),p.7;Hassan1980b),p.118.

paratactical. ليس ماتيس وإنما دو شامب، ليس شونبيرج وإنما كيج، وليس همنجواي وإنما بارثلم"[1].

ثم ينتقل حسن، بعد تتبع تحول معاني المصطلح، إلى المهمة الأكثر صعوبة وهي تعريفه، فاستهل عمله الأكاديمي كناقد مع الأدب الطليعي avant-garde ووسع دائرة اهتمامه لكي تشمل الثقافة الأميركية المعاصرة ككل. لقد ناقش في كتابه الأول (1961) وكتابه الثاني (1967) مستجدات الأدب الأميركي وأدب الطليعة على التوالي، أما كتابه التالي "تقطيع أوصال أورفيوس" فبمثابة تاريخ أدبي، ليس عن الحداثة، وإنما عن ما بعد الحداثة حيث يحلل أعمال صاد، وهمنجواي، وكافكا ، وجينيه، وبيكيت وفقاً لمصطلح "الصمت" وهو مصطلح أساسي في النقد الأدبي عند حسن. إن حسن يرى أن ما يجمع هؤلاء الكتاب هو الميل إلى التحرر من التاريخ ومحو الشكل وطمس النوع: إنهم "ينزعون نحو إخفاء الأشكال"[2]. باختصار، أبْدَى الكُتَّاب الجدد ميلاً مشتركاً نحو الصمت وهو أحد الملامح سيئة السمعة في الأدب المعاصر. لقد نجح حسن في شرح الاتجاه الجديد في الأدب ما بعد الحداثي. إنه يشير إلى عنوان كتابه قائلا "إن قراءةً مجردة لأسطورة أورفيوس يمكن أن تشدد على الصراع بين أبوللو وديونيسيوس، الفن والطبيعة، الشكل والنشاط"[3]، ويقترح أن تقطيع أوصال أورفيوس بمثابة استعارة للأزمة المعاصرة في الفن، وفي الأدب على وجه الخصوص "إن الاستعارات تلقي بشباكها لاصطياد غير المرئي في الحياة؛ إن محيطاتها تموج مع كل شد وجذب. ولأن الصمت استعارة أكثر منه مفهوماً فإنه يحتاج بالضرورة للانجراف قليلاً مع تيارات أفكارنا"[4]. ومن ثم،

---

(1) Hassan.(2001),p.7.

(2) Hassan(1982),p.247.

(3) نفسه.p.5

(4) نفسه.p.12

يوسع حسن عبر هذا المسلك حدود رؤيته من الأدب إلى الفن، ومن الثقافة إلى الوعي، ويخلص إلى أن "الصمت يوحي بمخاصمة العقل والمجتمع والتاريخ، إنه اختزال لكل الالتزامات في العالم المخلوق للبشر، وربما إلغاء لكل وجود مجتمعي. إن النزعة التجريبية الجذرية تقاوم، بل وتعطل الأنظمة الإنسانية وتستخلص ما في الكلمات إليومية من هذيان"[1].

لقد حاول حسن على نحو مشابه تفسير الاتجاه الجديد في الثقافة بصفة عامة في مقاله "ما بعد الحداثة: ببلوغرافيا شبه نقدية 1971" POSTmodernISM:Paracritical Bibliograpy التي أدرجها أخيراً ضمن مجلده النقدي "النقد النظير: سبعة تأملات في العصر" Paracriticism:Seven Speculations of the Times. لقد عكف على تحديد التحول الأساسي للثقافة مُحصياً الملامح الخاصة العديدة للحداثة و ما بعد الحداثة، واتُخذت قائمة القصيرة المفصّلة دليلاً مساعداً لإلقاء نظرة طائر على الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة. إنه يشير إلى سبعة ملامح تحت عنوان الحداثة: النزعة المدينية (بودلير، وبروست، وجويس، وإليوت)، النزعة التكنولوجية (التكعيبية، والمستقبلية، والدادية)، نزعة اللاأنسنة (النخبوية) النزعة البدائية، النزعة الشبقية (السادية- المازوكية، الأنوية، العدمية) مبدأ التحرر من أية قوانين كنسية أو مدنية أوأخلاقية (الانقطاع، تحطيم السنن والأقانيم)، النزعة التجريبية (الإبداع والابتكار، والانسلاخ)[2]. وفي كل عمود مقابل توجد الملامح الخاصة بما بعد الحداثة: القرية الكونية، أرض سفينة الفضاء، المُتخيل العلمي، الأناركية، التشظى، أنتروبيا (=عشوائية) المعنى، الجنسانية الجديدة، الممتنع عن الفهم، الانقطاع، النزعة المعادية للشكلانية، الإبهام، الميناماليزم، الإنترميديا. إن الثنائيات الضدية تساعد على بلورة مفهوم ما بعد الحداثة

---

(1) نفسه p.13.

(2) Hassan(1957),pp.49-52;Hassan(1987),pp.35-37.

وتوضح في ذات الوقت ميل حسن للعواميد المتوازية[1]. والجدير بالذكر أن حسن لم ينقطع عن تعديل قائمته منذ ذلك الوقت.

وتبدو أطر الإشارات للوهلة الأولى واسعة بما يكفي، تتألف من آراء ومفاهيم متنوعة لمفكرين ونقاد وفلاسفة ومن ثم تقاوم التفسير. غير أن افتراضاته التي تتعلق بالتقسيم الثنائي للحداثة وما بعد الحداثة يمكن تلخيصها كالتالي: الانتقال من النخبوية إلى النزعة المضادة للنخبوية، حميمية أو ألفة المدينة الحديثة مقابل مدينة ما بعد الحداثة الفوضوية والمتشظية، الانتقال من شمولية التكنولوجيا إلى التكنولوجيا القائمة على الحاسوب ووسائل الإعلام. ويبدو أن مفهوم حسن حول ما بعد الحداثة مستمد من مفهوم أدب الطليعة الذي يتميز أساساً بالصمت والتشويه. وتأسيساً على هذا المفهوم، إتخذ من هذه الحركات الفنية دوالاً لما بعد الحداثة: اللعب الجذري، كوميديا العبث، الكوميديا السوداء، أسلوب الكامب camp، الفن الذهني، فن البِيت والهيب beat and hip، ثقافة الروك، أنتروبيا المعنى. كل شيء مفتوح، عابث، متمرد، متقطع وغير مترابط. ومن ثم يقدم لنا حسن أداةً، محكاً نقيس عليه شتى الظواهر المعاصرة. "إن الفضل يرجع لحسن في بلورة مفهوم ما بعد الحداثة... لقد كان أول من وسع المفهوم لكي يشمل الفنون"[2].

وبعد ذلك بعقد من الزمان، قام حسن بمراجعة قائمته حول الحداثة وما بعد الحداثة وأحصى عشر مشكلات مفهومية في تعريفه[3]:

(1) Hassan(1975),pp.54-58;Hassan(19870,PP.39-44.

(2) p.Anderson.p.19.

(3) Hassan(1982),pp.267-2268;(Hassan(1987),pp.91-92).

الحداثة	مابعد الحداثة
الرومانسية/ الرمزية الشكل(ترابطى/ مغلق)	الباتافيزيقا/ الدادية
	معاداة الشكل (غير مترابط، مفتوح)
قصد	لعب
تصميم	صدفة
تراتبية	أناركية
قوة/ لوجوس	استنفاد/ صمت
موضوع الفن/ عمل منته	سيرورة/ أداء/ حدوث
مسافة	مشاركة
إبداع/ كلية	هدم/ تفكيك
مركب(توليف)synthesis	تناقض antithesis
حضور	غياب
تمركز	تشتت
نوع/ حد	نص/ متناص
معنى	عدم ثبات المعنى
نموذج استبدالى (paradigm)	سياق (syntagm)
نسق اتباعى hypotaxis	إرداف parataxis
إستعارة	كناية
إنتقاء	مزج
جذر/ عمق	جذمور/ سطح
تأويل/ قراءة	ضد التأويل/ إساءة قراءة
مدلول	دال
قرائى	كتابى
سرد/ حكاية كبرى	ضد السرد/حكاية صغرى
شفرة كبرى	لهجة/ نبرة فردية
عَرض	رغبة
نمط	تحول
تناسلى/ قضيبى	متغاير الأشكال/ خنثوى
بارانويا	شيزوفرانيا
أصل/ سبب	إختلاف/ إرجاء
الإله الأب	الشبح المقدس
ميتافيزيقا	سخرية
تحديد	لا تحديد
تعالِ	تأصّل

ويعترف حسن " إن الجدول يواكب أفكاراً تنتمى إلى عدة مجالات- البلاغة، اللسانيات، النظرية الأدبية، الفلسفة، الأنثروبولوجيا، التحليل النفسي، علم السياسة، بل واللاهوت- ويتماس مع العديد من المؤلفين- أوربيين وأميركيين- كما يتماشى مع حركات وجماعات وآراء شتى. ومع ذلك تظل الثنائيات التي يقدمها غير مستقرة ومبهمة"[1].

إن هذا المخطط الثنائي، على الرغم من كونه مؤقتاً كما يعترف حسن، يجلو الخصائص المتأصلة في الحداثة وما بعد الحداثة ويظهر التمييز القائم بينهما، وهو تمييز يمكن معاينته في كل مجال من مجالات الأدب والثقافة والفلسفة. لقد أصبح جدول حسن التقابلي من ثم مقياساً للتغير الثقافي يغلب الاهتداء به.

ويتسم العنوان بالشمول المبالغ فيه، ومن ثم، يثير الكثير من النقد. فعلى سبيل المثال، يتعين اعتبار الدادية حداثية، ولكن حسن يدرجها ضمن عمود ما بعد الحداثة. وتُنَاقِض المشاركةُ الأناركية ولكنهما يوضعان معاً في نفس العمود (ما بعد الحداثة)، ويُعَدّ تصنيف المعني والاستعارة ضمن الحداثة، والكناية ضمن ما بعد الحداثة، تبسيطاً مخلاً. لقد وقع حسن في الخطأ نفسه الذي وقع فيه ليوتار، خطأ الإشارة إلى غياب "الحكايات الكبرى" في عصر ما بعد الحداثة- إذ ما نزال نملك "حكايات كبرى""[2].

لقد بيّن حسن صعوبة تعريف ما بعد الحداثة وأشار إلى عشر مشكلات مفهومية تكمن في المصطلح ذاته[3]. وحلاً للمعضلة، يقترح تمييزاً من

---

(1) Hassan(1982),p.269;Hassan(1987),p.92.

(2) Lyon,p.55.p.

يرى أندرسون أن انتصار الرأسمالية في الثمانينيات قضى على افتراضات ليوتار حول انتهاء الحكايات الكبرى..P.Anderson.pp.33-35

(3) Hutcheon.p.49.

ثلاثة أشكال للتغييرات الفنية في السنوات المائة الماضية: الطليعي، الحديث، ما بعد الحديث. " لقد شنت حركة الطليعة هجوماً على البورجوازيين وفنهم... ولكن نشاطهم يمكن أن يرتد إلى نحرهم لكي يصير انتحاراً... لقد أثبتت الحداثة برغم ذلك أنها أكثر ثباتاً واستقراراً، وكهنوتيةً و تعالياً... وتلفت ما بعد الحداثة انتباهنا في المقابل إلى كونها عابثة وشبه نقدية ومُفكِّكَة... ومع ذلك تظل ما بعد الحداثة أكثر فتوراً، أكثر فتوراً وأقل انغلاقاً وتعالياً بالنسبة لفن البوب، و لمجتمع الإلكترونيات الذي تُعَدُّ أحد مكوناته، ما يعلل ترحيبها بفن الكيتش الرخيص"[1]. ويستنبط حسن من المخطط التقريبي للتاريخ الثقافي الملمحين الملازمين لما بعد الحداثة: التأصل immanence وعدم التحديد indeterminacy وهما المصطلحين اللذين يستعملهما لشرح ما بعد الحداثة.

إن أحد إسهامات حسن في دراسة ما بعد الحداثة، يكمنُ- كما بينا من قبل- في تفعيل وتوسيع دائرة النقاش الذي امتد من أميركا إلى أوروبا بفضل ليوتار. لقد ظلت المناظرات حول ما بعد الحداثة ظواهر أميركية بالأساس تركز على تحليل الثقافة الأميركية المعاصرة: الروك والبوب والأناركية والطليعة إلى أن صدر كتاب ليوتار "حالة ما بعد الحداثة" في فرنسا عام 1978، والذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية عام 1981. لقد اشترك ليوتار لأول مرة في النقاش عندما وجهت إليه الدعوة لحضور الندوة الدولية حول موضوع "الأداء ما بعد الحداثي" بجامعة ويسكونسن- ميلووكي عام 1978 إذ قرأ ورقة بحثية بعنوان "اللاوعي بوصفه إخراجاً" The Unconscious as Mise-on-Scene في جلسة ترأسها حسن[2]. وفي هذا اللقاء قرأ حسن ورقة أو مَثَّل مسرحية أكاديمية بعنوان: بروميثيوس عازفاً: نحو ثقافة ما بعد حداثية؟ تمثيلية من خمسة فصول. لقد حول ورقة بحثية أكاديمية إلى مونولوج وقام بدور الكاتب المسرحي والبطل في وقت واحد متنقلاً بين النص والنص المُحَفِّز على إنتاجه

---

[1] Hassan(1982),pp266-267;Hassan(1987),pp.90-91

[2] Hassan(19870,P.231.

pretext، ومن السياق إلى النص النظير paratext ومن النص الشارح metatext إلى النص الثقافي mythotext، ومن النص المغاير heterotext إلى النص الشبكي postext (العنكبوتي، الجمعي، المفتوح، الذي يضم محتويات شتى من النصوص والصور المتحركة والمعادلات، إلخ. م) والذي تم تقييمه بوصفه أداء ما بعد حداثي إلى حد كبير". لم يكن أورفيوس مسخاً يتصف، بالخُيلاء. إن العقائد التي نقرنها باسمه تخلط الكلمة باللحم في رقصة الوجود. لقد كان أورفيوس يرقص، وكان رقصه يحرك الأحجار، والأشجار، والوحوش. والسبب غاية في البساطة: إن أورفيوس المغني يعيد نفسه إلى الطبيعة، ويتحرك مع الحياة السرية للأشياء"[1]. لقد أضاف حسن لما بعد الحداثة كعازف، كأورفيوس معاصر، فضلاً عن كونه منظراً.

بروميثيوس أو ما بعد الحداثة العلمية

عام 1978 كتب حسن مقالاً بعنوان "الثقافة، اللا تحديد، والتأصّل: هوامش عصر ما بعد الحداثة" Culture,Indeterminacy, and Immanence: Margins of the Postmodern Age وخطا إلى الأمام خطوة بمد فكره إلى مجال جديد هو مجال العلم". "إن الاجتماعي والثقافي وثيقا الارتباط. إن المناقشات التي تدور حول النزعات الاجتماعية والعولمية للمستقبل لا يمكنها تجاهل الأبعاد الثقافية"[2]، وكذلك العلم الذي لم يعد يُنظر إليه بمعزل عن الثقافة. لقد حاول حسن الربط بين العلوم الطبيعية، ودرس ما بعد الحداثة عبر تحليل التطورات الجديدة في مجال الفيزياء وخصوصاً نظرية الكوانتم. ومن واقع الدراسة، استنبط مفهومي التأصّل واللاتحديد وهما المفهومان الأساسيان اللذان يحددان الملامح الخاصة بما بعد

---

[1] HASSAN(198Oa),PP.187-207.

[2] Lyon,P.17.

الحداثة، واللذان ورد ذكرهما في عمود ما بعد الحداثة في الجدول المشار إليه من قبل. ويجادل حسن "إن التماثلات الحالية بين العلم والظواهر الثقافية والفنية المختلفة والروحية تثبت أنها سطحيةٌ إلى حد مفرط"[1].

إن حسن يعتبر عام 1905 نقطة تحول في العلوم الطبيعية، "ففي هذا العام نشر ألبرت إينشتين بحثه حول النظرية الخاصة بالنسبية. إن الأحداث يتم إدراكها على الدوام وفق إطار محدد. إن الأحداث نفسها لا تكون هي نفسها وفق منظومة أخرى من الإحداثيات. باختصار، كما يقول إينشتين، لا وجود لحركة مطلقة، ولا لزمن مطلق أو مكان مطلق... وفي عام 1915 صاغ إينشتين النظرية العامة للنسبية التي انتهت إلى أن الجاذبية والأنظمة الخاصة بالقصور الذاتي عناصر لمجال موحد... لقد أجبر إينشتين بهاتين النظريتين عالَم جاليليو ونيوتن على الكشف عن وجه مختلف تمام الاختلاف"[2]. ثم يواصل حسن الحديث عن ثورة علوم الفيزياء والنظريات الجديدة التي ظهرت في هذا المجال جنباً إلى جنب مع مناقشات حول برهان جودل الأنطولوجي على وجود الله، ومبدأ "عدم التأكد" عند هايزنبرج ومبدأ التكامل عند بور Bohr. "إن الفيزياء تدير ظهرها الآن للنماذج الهندسية لوصف الأحداث مادون الذرية... لقد تراجعت نظريات الميكانيزم، والحتمية، والمادية أمام تدفق الوعي، نوع من نار العقل الهرقلية"[3].

وبعد إلقاء الضوء على تطور نظرية الكوانتم والنظرة الجديدة للكون يلح حسن "لقد بدا واضحاً الآن أن العلم، على الرغم من امتداداته التكنولوجية، قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من حياتنا. وفضلاً عن ذلك، لا يحاول بروميثيوس الجديد، تماماً مثلما كان يحدث في الأيام المتماسكة لزيوس، أكثر

---

[1] Hassan(1980a),P.155.

[2] نفسه،.pp.98-100

[3] نفسه،.pp.101-102

من توحيد العقل"[1]. ويخلص حسن "باختصار، ليست النسبية والتكاملية والنقصان، ببساطة، أفكاراً مثالية رياضية؛ لقد بدأت تشكل لغاتنا الثقافية؛ إنها جزء من نظام جديد للمعرفة تأسس على اللاتحديد والتأصّل"[2].

وبهذه الطريقة جمع حسن بين الموضوعين معاً، العلوم الطبيعية والثقافة، أو ما بعد الحداثة، ومن ثم، تمكن من استنباط المبدئين المتلازمين لما بعد الحداثة، اللاتحديد والتأصّل، اللذين تم دمجهما بعد ذلك في مركب جديد هو مصطلح تأصّل اللامحدد indetermanence الذي صكه حسن مثلما فعل دريدا عندما صاغ مصطلح differance (إرجاء) من كلمتي difference (اختلاف) و(deferral مرجأ)، وهو أحد المصطلحات الأساسية لما بعد البنيوية[3].

ويقوم حسن بتفسير المصطلحين التوءم مع إلقاء الضوء على العلاقة بين الثقافة والعلم على النحو التالى:

> إن كلمة اللا تحديد في الفكر العلمى كما في الفكر الثقافى، تشغل المسافة بين إرادة الهدم (التشتيت، التفكيك، الانقطاع أوعدم الاستمرارية، إلخ) ومعكوسها، إرادة التكامل أو الإندماج. إن اللاتحديد الثقافي يكشف عن نفسه مع ذلك بدهاء وتكافؤ أشد؛ إن الاختيار، والتعددية، والتشظى، والاحتمال، والخيال مجرد جوانب قليلة لمظاهره الملتبسة[4].

---

(1) نفسه، p.104.

(2) نفسه p.105.

(3) Hassan(1983),P.263.

تذكرنا مصطلحاته بمصطلح دريدا "عدم حسمية اللغة". إن دريدا يؤكد أن كل كلمة لا تحمل معنى مركزياً في حد ذاتها، لأن المعنى مؤسس على الاختلاف والإرجاء. لقد صاغ من الفعلين differ (يختلف) وdefer (يرجئ) كلمة جديدة هي كلمة difference (إرجاء).

(4) Hassan(1980a),p.109.

ويؤدي هذا التفسير إلى نتيحة "إن إرادة هائلة للهدم، والتأثير على الجسد الحكيم، والجسد العارف، والجسد الشهواني، والروح الفردية- كل دوائر الخطاب في الغرب- تتحرك خلال كل هذه المفاهيم"[1]. إن مفهوم الهدم عنده يرجع صدى الكلمات الأثيرة لدى الفلاسفة الفرنسيين مثل التفكيك والتحرر من الأساطير، والإزاحة عن المركز، ولكن المصطلح يستخدم في سياق أميركي خاص من حيث "إنه لا يتطلب بالتأكيد إنكارَ أي مثلٍ أعلى لكمال متناغم، كما أن الاغتراب ليس أحياناً سوى فعل من أفعال المستقبَل متأصل في حياتنا"[2]. إن اللاتحديد، الذي يمثل إراده هائلة للفك والتدمير، أو من الأفضل المبهمات indeterminacie كما يطلق عليه حسن، تمثل مصطلحاً عاماً يعين اتجاهات متضمنة في ما بعد الحداثة: "مقاومة الانغلاق، والاحتفاء بالغموض، الانقطاع أو اللااستمرارية، الابتداع، التعددية، وما شابه"[3].

أما بالنسبة لفهوم التأصّل فإنه يستخدمه "دون صدى ديني للإشارة إلى قدرة العقل على تعميم نفسه في رموز، والغوص أكثر وأكثر في الطبيعة، والعمل عبر تجريداتها الخاصة، وإسقاط الوعي الإنساني على حواف الكون"[4] ويواصل حسن "إن هذا الاتجاه العقلي يمكن استحضاره على نحو أبعد بماهيم شتى مثل، انتشار، تشتيت، إسقاط، تفاعل، تواصل، المستمدة جميعها من ظهور البشر بوصفهم حيوانات لغوية، جنس مصور (فنان)، جنس دال، مخلوقات تمتلك معرفة روحية تشكل نفسها والكون الذي تعيش فيه بإصرار من رموز من صنع أنفسها"[5].

---

(1) Hassan(2001),p.4.

(2) Hassan(1980a).p.92.

(3) Klinkowitz,p,114.

(4) Hassan(2001),p.4.

(5) Loc.cit.

ويخلص حسن إلى أن كلا الاتجاهين، التأصّل واللا تحديد، أو إرادة التفكيك أو الهدم وقدرة العقل على تعميم نفسه في رموز، أصبحا البيئة الخاصة التي تميز ما بعد الحداثة. لقد أصبح المفهومان عموميان إذ إن "إحساسنا بالتأصّل أصبح في ذات الوقت سيميوطيقياً وأكثر تكنولوجيةً ؛ وبات إحساسنا باستحالة التحديد، الذي لم يعد ملكاً للبعض، موجهاً لضمائرنا الثقافية"[1]. وهكذا ربط حسن العلم بالثقافة، في محاولة لصنع حقبة في تاريخ دراسة ما بعد الحداثة ونجح في أن يعقد بينهما "ليس تماثلاتٍ، وإنما بالأحرى تشابهاتٍ في البنية وتناظراتٍ بنيوية"[2].

أوديب، أو التحول ما بعد الحداثي

إن حسن الذي قَبِل ذات مرة التحول ما بعد الحداثي، الانسلاخ الأوديبي لما بعد الحداثة عن الحداثة، شرع في العودة تدريجياً مرة أخرى إلى مفهومه. وفي الثمانينيات توصل إلى قناعة وجوب النظر إلى (حقبة ما بعد الحداثة) من منطلق الاستمرار والانقطاع معاً؛ إن كلا المنظورين متكامل وجزئي"[3]. ويعترف حسن أن "الحداثة وما بعد الحداثة لا يفصلهما ستار حديدي أو سور الصين العظيم لأن التاريخ طِرسٌ والثقافة تملك قدرة النفاذ إلى أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل. "يعتريني الشك في أننا جميعاً إلى حد ما فيكتوريون، وحداثيون، وما بعد حداثيين في ذات الوقت، ويمكن لمؤلف واحد أن يكتب ببساطة في حياته عملاً حداثياً وآخر ما بعد حداثي"[4]. ويخلص إلى

---

[1] Hassan(1980a),p.115.

[2] نفسه،p.106

[3] Hassan(1982),p.264;264;Hassan(1987),p.88.

[4] Loc.cit.

أن "النظرة الأبولية، التي تتسم بالتجريد واتساع الأفق لا تميز سوى الترابطات التاريخية؛ ويمس الشعور الديونيسيوسي، الذي يتميز بالحسية رغم عماه الجزئي، لحظة الانفصال فقط"[1]. إن من المتعين علينا أن ننظر إلى فترة من الفترات في استمراريتها وانقطاعها في وقت واحد. "لا يمكننا أن نزعم أن كل شيء قبل عام 1960 حداثي، وكل ما تلا ذلك ما بعد حداثي"[2]. إنهما يتعايشان الآن.

ما الذي يكمن خلف تغير المفهوم، من انسلاخ ما بعد الحداثة عن الحداثة إلى عدم توقف الأخيرة عن الاستمرارية. إليك مقتطف مما قاله حسن "إن مصطلح مابعد الحداثة ليس مربكاً فقط ولكنه أوديبي أيضاً ولا يمكن له الانفصال عن أبيه (الحداثة) شأنه شأن مراهق عاجز متمرد... إنه أوديبي أو طفيلي إن شئت القول... إنه يظل في حوار صراعى مع الحركة الأقدم"[3]. عناصر أربعة تكمن خلف تغير رأي حسن: عنصر لساني، وعنصر تاريخي، وعنصر سياسي، وعنصر جمالي.

السبب الأول لساني كامن في مصطلح ما بعد الحداثة ذاته. ويؤكد حسن "أن كلمة ما بعد الحداثة... تستدعي- من الناحية المورفولوجية- ما تريد تجاوزه أو كبته وهو الحداثة نفسها. ومن ثم فإن المصطلح يحتوى على

---

[1] الفقرة السابقة نفسها. تختلف الآراء حول مسألة الاستمرارية و الانقطاع، فهتشيون تصر على أن الحداثة postmodernism لا يمكن أن تكون مرادفاً لكلمة معاصر"... إن ما أحب أن أطلق عليه حداثة مختلف بالأساس وتاريخي بالقطع وسياسي على نحو لا مفر منه... وتتكشف هذه الاختلافات في المفهوم ما بعد الحداثي المهم "حضور الماضي". هتشيون.p.4. ويجادل ماك جويجن بصدد أ.جدنز "إن جدنز يرفض الحداثة كمفهوم شامل postmodernity على أساس فلسفي وسوسيولوجي: إنه يعتقد أن المعرفة العقلية للعالم الاجتماعي ممكنة، ويمكن استخلاص ذلك من تحليل الأبعاد المؤسسية للحداثة modernity في طورها المتأخر أو الذي اتخذ منحى متطرفاً" .McGuigan,p.4

[2] Hassan(2001),p.8.

[3] الفقرة نفسها المشار إليها سابقاً.

عدوه بداخله، عكس ما يحدث مع مصطلحات الرومانسية والكلاسيكية والباروك والروكوكو"[1]. إن البادئة "ما بعد" دالٌ زمني يفترض ضمناً الحداثة، سوى أن التعريف الدقيق لكلمة حداثة، وهو مهمة مستحيلة فيما يبدو، لن يجعل مصطلح ما بعد الحداثة مصطلحاً مكتفياً بذاته مثل مصطلحي الباروك أو الركوكو[2]. و بناء على ذلك يستحيل فصل ما بعد الحداثي كليةً عن الحداثي، واطلاق إسم ما بعد الحداثة على إحدى فترات التاريخ يعد ضرباً غريباً من ضروب العجرفة"[3]، ويعدُّ حسن هذا عدم استقرار مورفولوجي للمصطلح.

إن حسن يرى أن "ما بعد الحداثة تعاني من عدم استقرار دلالي بمعنى عدم وجود إجماع واضح بين الباحثين حول معناها"[4] لأن المصطلح حديث العهد من ناحية الاستعمال بدرجة يصعب معها الاتفاق حول معناه عموماً، بحيث يمكن إطلاق اسم الحداثة، أو ما بعد الحداثة، الطليعة أو حتى الطليعة الجديدة على إحدى الظواهر.

ثم يواصل حسن مهمته لتوضيح الوجه الثاني من عدم استقرار مصطلح ما بعد الحداثة قائلاً: "هناك صعوبة ذات صلة تتعلق بعدم الاستقرار التاريخي... ما يجعل أي محاولة للتمييز بينهما أمراً ميؤوساً منه"[5]. ومن ثم

---

[1] Hassan(1982),p.263;Hassan(1987)p.267.

[2] Hassan (2001),p8. بالنسبة للاستخدام المفرط لبادئة "ما بعد"، أطلق بست وكلنر على الفصل الأول من كتابهما عنوان "زمن الما بعد" The Time of the Posts وارتأينا أنه "بالنسبة إلى الكثيرين، نعيش زمن الما بعد- ما بعد الصناعة، ما بعد الفوردية، ما بعد الماركسية، ما بعد الإنسانوية، ما بعد التاريخ، وما بعد الحداثة. إن مصطلح "ما بعد" يدل على تتابع تاريخي تُستبدل فيه حالة سابقة ومن ثم يقوم في المقام الأول بعملية التقسيم إلى عصور" Best and Keller,p.3.

[3] McGuigan,p.2.

[4] Hassan(19820,P.263);Hassan,p.267.

[5] الفقرة المشار إليها نفس من قبل.

يتعين النظر إلى فترة ما بعد الحداثة وفقاً لمبدأي الاستمرارية والانقطاع، ما يفسر التحول الملحوظ في فهمه لما بعد الحداثة. لقد كان حسن متيماً بالثنائيات الضدية، إما/ أو، إلا أن وجهي عدم الاستقرار الكامنين في المصطلح جعلاه يتخذ موقفاً متناغماً، و/ أو. لقد استهل حسن مشواره بوصفه ضد حداثي منحازاً لما بعد الحداثة، ويصرح "تعاطفي منصب على اللحظة الراهنة"[1]، ولكنه بدأ يتشكك تدريجياً في السيرورة المتنامية لما بعد الحداثة، معترفاً باستحالة الفصل بين الحداثة وما بعد الحداثة.

أما فيما يتعلق بالسبب السياسي، فإن بـ.اندرسون يجادل بأن مفهوم حسن لمبدأ الثنائية الضدية بين الحداثة وما بعد الحداثة "كان ينطوي على غاية كامنة: كبت الاجتماعي"[2]، ثم شهدت الثمانينيات صعوداً مفاجئاً للسياسي: "نشوة تعاظم الريجانية، والانتصار الأيديولوجي الكاسح لليمين، الذي وصل ذروته بانهيار الاتحاد السوفيتي والكتلة الشرقية..."[3]. ونتيجة لهذه المواقف السياسية الثورية التي تمثل تضاداً ملحوظاً مع حقبة الستينيات- اللامبالاة أو عدم الاكتراث، الأناركية، الطليعة- فقد التمييز التقليدى صلتة بأفكارنا، ما أوحى بنهاية التاريخ أو موت الإنسان. ويؤكد حسن أن كلمات مثل "اليسار واليمين، البنية التحتية والبنية الفوقية، الإنتاج وإعادة الإنتاج، المثالي والمادي... أصبحت- على وجه التقريب- فاقدة الصلاحية عدا تأجيج التعصب والكراهية[4]. إن الاعتراف بالاتجاه السياسي المحافظ

---

(1) Hassan(1987),p.45. يقسم جيمسون نقاد ما بعد الحداثة إلى أربع فئات: المؤيدين لها، المناهضين لها، المؤيدين للحداثة، والمناهضين لها.Jameson,p.63. وطبقاً لهذا المعيار، يكون حسن مناهضاً للحداثة ومؤيداً لما بعد الحداثة، ولكنه تحول في منتصف طريق عمله الأكاديمي، إلى مناهض لما بعد الحداثة.

(2) P.Anderson,p.19.

(3) نفسه،.p.33

(4) Hassan(19870,P.227.Cf.P.Anderson,p.19.

المعاصر تسبب في زيادة نفور حسن المبدئي من السعار الأيديولوجي واستفحال نفوذ الدوغمائيين الدينيين والعلمانيين على حد سواء[1]، ما جعله ينأى بنفسه عن المشهد السياسي والانسحاب من ثم من النقاش الدائر حول ما بعد الحداثة في نهاية الثمانينيات[2].

والسبب الرابع جمالي. إن بـأندرسون يرى أن السبب يكمن في نظرة حسن ذاتها للفنون[3]. إن بعض النقاد يجادلون بأن كل الأفكار حول ما بعد الحداثة تقريباً تبدو قائمة فيما يبدو على كونها امتداداً أو توسيعاً، وتكثيفاً، وتقويضاً، أو رفضاً للحداثة"[4]. وكان توقع حسن الأوّلي يتركز على تمدد وتعاظم "الأشكال الغاضبة للحداثة الكلاسيكية- دوشامب أو بيكيت"- وهو ما أطلق عليه دي أونيس في وقت سابق في الثلاثينيات مصطلح الحداثة العليا"[5]، سوى أن الاتجاه المعاصر في الفنون- ما بعد الحداثة- مَدَّد وعَظَّم مظهراً آخر من مظاهر الحداثة "يمكن اختزاله في صانع الأفلام الأميركي آندي وارهول المرتبط بحركة فن البوب في الولايات المتحدة"- "الالتفاف الفاتر أو التزييني للزخم الحداثي الذي كان أونيس يطلق عليه ما بعد الحداثة"[6] وسرعان ما استشعر حسن أن المظهر السابق، الحداثة العليا، يمكن أن يسود، إلا أن النتيجة خيبت توقعاته. إنه يعترف في "التحول ما بعد الحداثي: مقالات في نظرية ما بعد الحداثة والثقافة"(1987) "إن ما بعد الحداثة ذاتها قد تغيرت أيضاً واتخذت، فيما أرى، مساراً خاطئاً، ووقعت بين عدوانية أيديولوجية

---

(1) Hassan(1987),p.178.

(2) P.Anderson,p.19.

(3) نفسه، p.17

(4) Hutcheon,p.49.

(5) P.Anderson,p.19.

(6) نفسه،.p.20

وتفاهة مبتذلة، في قبضة فنها الهابط"[1]. إن الحداثة لم تكن أبداً ظاهرة موحدة، ولذا تتعدد أشكال ردود الفعل والرفض والتوقع لكل وجه من وجوهها. ومع مرور الوقت، اتسع الجانب المكبوت من ما بعد الحداثة: الجماهيري، التجاري النزعة، الإنتاج الضخم، لكي يقتحم وعيه، ثم ينتهي بالبطش به. وفي معرض جراند بالاس في باريس وتحت لافتة "أساليب85" صورت اللافتة إينشتين وهو يخرج لسانه هازئاً- مئات الهكتارات من التصميمات ما بعد الحداثية تتراوح بين المُسَمَّرات الصغيرة واليخوت"[2] التي تعرض مظهراً آخر من مظاهر ما بعد الحداثة. وعندما تجول بين هذا الخليط المتوهج، من الأعمال الهزلية والباروديات بدأ يشعر بالبسمة تتجمد على شفتيه[3] موجةٌ مفاجئة من اليقظة جعلته يدرك حقيقة ما بعد الحداثة: لقد تغيرت ما بعد الحداثة ذاتها واتخذت منعطفاً خاطئاً"[4]. وما تبقى بالنسبة له هو "فنون الكيتش وأساليب الكامبcamp والبوب الهابطة عديمة الجدوى في نهاية المطاف"[5]. إن رد فعل حسن في المعرض يذكرنا برد فعل أ.هيوسن في معرض "دوكومنتا" Documenta للفن الحديث والمعاصر الذي أقيم بمدينة كاسل بألمانيا عام 1981 إذ شعر بأن ما شاهده كان "بدعة، وكالة إعلانات، مشهداً أجوف"[6]، ومن ثم حررت الأسبابَ اللسانية والتاريخية والسياسية

---

(1) Hassan(1987),p.xvii.

(2) نفسه،.p.229.Cf,P.Anderson,p.120

(3) Hassan(1987),p.xviii.

(4) نفسه،.p.216

(5) نفسه.

(6) .Huyssen,p.8 إن هويسن يخلص إلى أن "معرض Documenta7 للفن الحديث والمعاصر يمكن اعتباره أكثر الصور الجمالية الزائفة اكتمالاً: انتقائيةٌ سطحية ممزوجة بفقدانِ ذاكرة ووهم جماليين للفخامة والعظمة. إنه يمثل إحياء لما بعد الحداثة للحداثة المتمدنة...وهو يعادل الهجوم السياسي المحافظ على ثقافة الستينيات..." الفقرة السابقة،.Cf Hassan(1987),p.216

والجمالية حسن من الوهم بسبب ما آلت إليه ما بعد الحداثة، واضطره ذلك إلى اعتزال النقاش النظرى في نهاية الثمانينيات، ووجه طاقاته الكامنه نحو مجال آخر من مجالات ما بعد الحداثة هو مجال الممارسة.

بروميثيوس إلى الأبد، أو الممارس

لقد شارك حسن كما أشرنا من قبل في تعريف ونشر وممارسة ما بعد الحداثة. لقد أُعتبر لوقت طويل الناقد صاحب الريادة لتيار ما بعد الحداثة في أميركا. ولكن ما بعد الحداثة تغيرت واتخذت منحى آخر في نهاية الثمانينيات، ومن ثم تغير موقفه. لقد انتقل الاهتمام بما بعد الحداثة من أميركا إلى أوروبا وفقد حسن نفسه الاهتمام بالتنظير لها تدريجياً"[1]. وبدلاً من ذلك بدأ العمل كممارس لما بعد الحداثة، وتحدث عن نفسه في كتاباته: ميل ما بعد حداثي لزيادة الطابع الشخصي للخطاب.

إن أعمال حسن النقدية برغم كونها أكاديمية الطابع ونظريةً إلى حد كبير، تتسم بالميل لاستعراض النبرة الشخصية بالإضافة إلى عناصر من السيرة الذاتية المفعمة بالإشارات الشخصية. ويتجلى هذا الميل في كل أعماله التي تشمل الأدب والثقافة والعلوم والعرض، ومن ثم يعبر الحدود ويطمس معالم

[1] يشير حسن إلى الأحداث الأكاديمية الثلاثة التي كانت بمثابة الدافع وراء انتشار الجدل حول ما بعد الحداثة في أوروبا: المؤتمرين اللذين عقدا في مدينتي ميلووكي ونيويورك عامي 1976 و1978 واللذين حضرهما فرانسوا ليوتار وجوليا كرستيفا، ومحاضرة جائزة ثيودور و. أدورنو في فرانكفورت عام 1980 التي قرأ أثناءها جـ. هابرماس أحد أبحاثه. إن حسن يحلل الموقف المعاصر على النحو التالي "فلتجرب ما بعد الحداثة نفسها على النحو الذي تريده. ربما كان كل ما تعلمناه منها هو ما علمتنا إياه الآلهة في الأسطورة والتاريخ: إن الكون حتى في عيونهم النهمة ليس أحادياً ولكنه يظل برغم ذلك واحداً وكثرة كما يتبدى لأبصارنا." Ibid.,p.230. إنه الآن يعتقد في التعددية التداولية، أو تداولية جيمسون..Ibid.,p.214

الأنواع؛ اتجاهٌ يطلق عليه مصطلح "النقد النظير" paracriticism، الذي ضمّنه في وقت مبكر في كتابه "تقطيع أوصال أورفيوس" عام 1971.

إننا لا ننتهي أبداً بانتهاء العمل الذي بدأناه، ولا نكتب الكتاب الذي يقرأه الآخرون. هذا هو قانون الخيال في صدامه الضروري مع وجودنا. إننا نتغير لكي نحيا، والحياة تتغير إلى حدود أبعد. ومن المرجح تماماً أن يكشف بعضُ التشوش في هذا العمل عن أسلوب لم يعد أسلوب[1].

"لم تعد الكتابة" بالنسبة لحسن "هواية، ولم تعد ضرورة مهنية كذلك. إنها بحث وجودي، مخاطرة"[2]. ويعترف حسن "إن تنوع التجربة النقدية لا ينتهي، وسوف أتحدث فقط عن ثلاثة عناصر دالة على هذا التنوع: الرغبة، والقراءة، والفعل، تلك هي الشظايا التي تضمها أي سيرة ذاتية والتي تعد في حد ذاتها مجرد مزمار حساس في الكون"[3]. وتأسيساً على هذا الاعتقاد، اقترح النقد النظير الذي يعد محاولة لعبور الأنواع.

لست متأكداً إلى أي الأنواع الأدبية تنتمي هذه المقالات السبع. إنني أدعوها نقداً نظيراً: مقالات في اللغة، آثار من الزمن، متخيلات للقلب. إن الأدب يشكل جزءاً من محتواها، سوى أن حدها النقدي مجرد أحد الحدود الكثيرة التي تكمن في العقل، وسوف لا أعترض إذا لم تستحق صفة النقد[4].

(1) Hassan(1982),p.xviii.

(2) Scheer-Schazler,p.242.

(3) Hassan(1984),p.147.

(4) Hassan(1975),p.xi.

إن هذه الكتابات تكشف بشكل محدد عن سمات ما بعد حداثية: التشظي، الغموض أو الالتباس، الهزل، والانعكاس الذاتي[1]. إن مقالات حسن عبارة عن كولاج من الوقائع المتشظية، والمقتبسات، والمقتبسات الذاتية، ومزج للأنواع الأدبية. إن بعض النقاد يوجهون إليه النقد بسبب أسلوبه ما بعد الحداثي المبتكر ويجادلون بأن مقاربتة عَرضية... استخدام ساخر، منسلخ، هزلي، ملغز عن قصد، تلميحي لخطاب ما بعد الحداثة. إن كتاب حسن الذي يعد نموذجاً استبدالياً لأسلوبٍ مابعد حداثي محدد، معارضةٌ أدبية لمقالات شظَوية..."[2]. ويعترف حسن نفسه بأن كتابته "تكون أكثر إزعاجاً عندما تعالج ما بعد الحداثة في شكل "النقد النظير" إن صيغة النقد النظير عرضة للخطأ في أسوأ حالاتها، تحد للأعراف والتقاليد المرعية في أفضل أحوالها، وهي في كلتا الحالتين كتابة غير قابلة للتكرار"[3]... ومع ذلك يجادل بأن على نقاد ما بعد الحداثة إزاحة أعمالهم عن المركز. "أتساءل عن السبب الذي يجعل من أفكار عديدة راديكالية تهدف إلى تثوير الوعي وتغيير العالم تعبيراً تافهاً ومبتذلاً"[4]. إنه يعدّ نفسه ممارساً ومنظراً لما بعد الحداثة في ذات الوقت، ويشرع في كتابة سيرة ذاتية تُعَد بالنسبة له امتداداً لعمله النقدي. إن عمله كناقد يذكرنا بقول بول فايرى المأثور "لا توجد نظرية ليست في حقيقة الأمر جزءاً خفياً من حياة

---

(1) يستشهد ماك جويجن بتعليق بِك Beck الذي يقول فيه "إن تفريد مواقف الحياة وسيروراتها منِ ثم يعني أن السير أصبحت استبطاناً؛ لقد تحولت السيرة المعترف بها اجتماعياً إلى سيرة منتَجة ذاتياً وتستمر في كونها منتَجة. إن القرارات التي تتصل بالتعليم، والمهنة، والعمل... لم تعد كائنة، وإنما ينبغي إبداعها. McGuigan,p.130 إن تعليق بِك يرجع صدى مصطلحات الهدم وعدم التحديد والتأصل عند حسن.

(2) Best and Kellner,p.xiii.

(3) Best and Kellner,p.xiii.

(4) Hassan(1995),p.xiv.

المُنظِّر الخاصة"[1]. إن النظرية والممارسة النقدية بالنسبة لعقلية حسن وجهان لعملة واحدة، مجدولان بقوة بحيث يصعب فصلهما.

وفي عام 1986 نشر حسن سيرة ذاتية مثيرة للجدل بعنوان "الخروج من مصر: مشاهد ومناظرات سيرة ذاتية"، وهي كتابة جريئة مخالفة لأعراف السير الذاتية: سرد غير خطي، شظوي، غير كاشف عن الذات. إنها سيرة ذاتية لافتة للانتباه بسبب أسلوب سردها الملغز: إن أحداثها الشظوية لا تسمح للقارئ بفهم حياته ككل. إنها تستدعي إلى الذهن سيرة بارت الذاتية المرتبة ترتيباً أبجدياً من الـA إلى الـW (من النفورApathy إلى الكتابةWriting) ومن ثم يبعثر ويفكك هويته"[2]. وعلى نحو مماثل، تتألف سيرة حسن الذاتية من أقسام يطلق عليها مذكرات، ومشاهد، ومناظرات، حيث يكشف عن ذكريات شبابه، وأحاديثَ مع زوجته، وتأملاتِ حول الحب، والحياة، والموت؛ المُعلِّم، والجميلة والوحش.

إننا نلمس شخصين مضمرين في طريقة الكتابة غير المسبوقة: الـ"أنا" الذاتية والـ"أنا" الموضوعية، إذ تقوم الـ "أنا" الأولى بملاحظة وتأمل وتسجيل الـ"أنا" الثانية. وتتدخل الـ"أنا" المراقبة، وتتطفل على الـ"أنا" الكاتبة. وتكشف البنية الثنائية للشخصية الرئيسة والراوي عن نفسها في الحديث عن العلاقة الأمومية مع ابنه وصاحب السيرة الذاتية، يعقبها محادثة بين الزوجين.

---

[1] الفقرة المشار إليها سابقاً نفسها.

[2] يورد حسن الكلمات على نحو معدل بعض الشيء..Hassan(1980a),p.29 إنه يضمِّن في الكتاب، مقتطفات من جريدة فاليري الخاصة المسجلة في فرنسا ضمن مقالاته الأكاديمية لأن "هذه المتناصات تقدم سياقاً لنص حسن نفسه."
Ibd.,p.xviii.Cf.W.S.Hassan,p.9;Kinkowitz,p.118,p.118.

هذا المساء، تقع عينا زوجتي على سطور كتبتُها عن كلب أمي الصغير. تضحك: "ألن تنتهى من مسألة القرابة أبداً؟ ثم في صوت أكثر جدية" كيف كانت أمك في حقيقة الأمر؟"[1]

لاحظ استعمال أزمنة الفعل الثلاثة؟ في هذه الفقرة يتخطى الماضي الحاضر، لحظة كتابة السيرة، ويوحي زمن المستقبل بعملية سرد القصة في اللحظة الراهنة. إن القارئ يجد نفسه في عالم من عدم الانتظام الزمني. وينطبق الشيء نفسه على تصوير المحادثة التي كانت تجرى بينه وبين ابنه الوحيد جيوفرى الذي يسأل الكاتب متشككاً "هل تكتب سيرة ذاتية يا أبي؟ ولكنك لم تتحدث عن مصر أبداً في المنزل!- كان قد أحضر اللقطة الفوتوغرافية (لأمه) إلى ميونيخ- لتذكرني بوالدي؟"[2] في هذه الكتابة يوجد خلط زمني ومكاني حيث تتداخل أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل وتجتمع مصر وميونيخ وميلووكي مكانياً. وكما يوحي العنوان الفرعي، فإن سيرة حسن الذاتية ليست سيرة ذاتية بالمعنى الضيق للكلمة، ولكنها بالأحرى مزيج من ذكريات الماضي، والمحادثة الزوجية، والتأمل النظرى حول العديد من الموضوعات تشمل كل الإنسانيات. باختصار، تحمل سيرته الذاتية سمة ما بعد الحداثة من حيث كونها كولاج من أنواع أدبية مختلفة.

ويصل ميله لتضمين تفاصيل شخصية في نقدة ذروته في كتابة السيرة الذاتية. إن حسن لم يسبقه ناقد آخر في تطبيق فكرة "صعوبة فصل النقد عن السيرة الذاتية، لأنهما بمثابة خطابين للوعي الذاتي حول اللغة، ومن ثم ينخرطان في المهمة نفسه"[3]. إن من المتعين الاعتراف لحسن بالريادة بوصفه ممارساً لما بعد الحداثة. إنه بر وميثيوس آخر "حوّل الدور الثقافي للناقد" مثلما

---

(1) Hassan(1986),p31.

(2) نفسه، pp.11-12

(3) L.Anderson,p.6.

حولت سرقة بروميثيوس للنار سلطة البشر ومكنتهم من الاقتراب من سلطة الآلهة"[1]، ويتساءل حسن "أي دور يمكن أن يقوم به الناقد عندما يتصدع التاريخ؟"، وتكون الإجابة "مجرد دور متواضع ولكنه مزدوج: دور تقويضي والآخر بنائي"[2] لقد تحرك حسن كناقد ثلاث حركات متصلة طوال حياته: الرغبة، والقراءة، والفعل"[3].

خاتمة

لقد أوضح تتبع تطور أفكار حسن حول ما بعد الحداثة بشكل جلي أنه المُنظِّر والممارس الرائد لما بعد الحداثة. لقد بحث في أصل المصطلح وقام بتحديده وفقاً لمبدأ الثنائيات الضدية، وراجع قائمته أكثر من مرة. لقد وسع منظور ما بعد الحداثة من الأدب إلى الثقافة بوجه عام ثم إلى العلم. وبالإضافة إلى ذلك، ساهم في نقل النقاش حول ما بعد الحداثة إلى أوروبا عندما قام بدعوة ليوتار مؤلف "حالة ما بعد الحداثة" لحضور المؤتمر الذي عقد في أميركا. وعلى الرغم من توقف حسن عن التنظير لما بعد الحداثة فإن نقده للثقافة المعاصرة ما يزال حاداً ومؤثراً، كما أن جدول الثنائيات الضدية الذي اقترحه لم يفقد جدواه بوصفه دليلاً للتمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة. لقد كتب حسن بوصفه ما بعد حداثي بأسلوب خاص بما بعد الحداثة: وفرة الشظايا والمزج بين أنواع عديدة. إن ليندا هتشيون تصر على أن

---

(1) Klinkowitz,p.119

(2) Hassan(1987),p.165.

(3) نفسه، p.164.

أعمال حسن النقدية وكتاباته عن الرحلات وكذلك السيرة الذاتية، تقوم بمحو الحدود بين الخطاب النظري و الخطاب الأدبي[1].

إن مقولة حسن التي يختتم بها كلامه "أعرف إليوم عن ما بعد الحداثة أقل مما كنت أعرفه منذ ثلاثين عاماً عندما شرعت في الكتابة عنها. لايوجد إجماع حول ما تعنيه ما بعد الحداثة حقيقةً"[2] تُظهر مدى ما يتسم به المصطلح من التباس و خداع. إن كلماته النهائية تؤكد أن محاولة تعريف المصطلح تتعارض بل وتتناقض مع مابعد الحداثة ذاتها.

وإذ إننا ندرك حالة العالم الراهنة بوصفها ما بعد حداثية، فإن إسهامات حسن سوف تظل نقطة البدء التي ينطلق منها أي نقاش. "إن دراسة الواقع الراهن عمل محفوف بالمخاطر بطبيعة الحال يضطر فيه المرء لارتكاب الكثير من الأخطاء التي تغدو ناصعة الوضوح عندما يتم إدراكها متأخراً. ومع ذلك، فإن المخاطرات العقلية أمر يستحق المغامرة من حيث أن الفهم النقدى لزمن المرء وسيلةٌ أساسية لتحمله، ناهيك عن تغييره[3]. لقد عالج حسن معضلة ما بعد الحداثة وغَنّى كما فعل أورفيوس، وأهدانا النار والمعرفة مثل بروميثيوس.

العنوان الأصلى للمقال:

Evolution of American Postmodernism through I. Hassan- Orpheus, Prometheud, Oedipus- *Keiji OKAZAKI*

---

(1) تستشهد هتشيون بجاك دريدا ورولان بارت وحسن دليلاً على "طمس التمييزات بين الخطاب النظري وخطاب الأدب." Hutcheon,pp.10-11.

(2) Hassan(2001),p.1.

(3) McGuigan,p.7.

References

Allen, G. (2000) Intertextuality: The New Critical Idiom, London and New York, Routledge.

Anderson, L. (2001) Autobiography: The New Critical Idiom, London and New York, Routledge.

Anderson, P. (1998) The Origins of Postmodernity, London and New York, Verso.

Benamou, M. and Ch. Caramello (eds.) . (1977) Performance in Postmodern Culture , Madison, Wisconsin, Coda Press.

Best, S. and D. Kellner, (1997) The Postmodern Turn, New York and London, The Guilford Press. —510— Evolution of American Postmodernism through I. Hassan —511— Currie, M. (1998) Postmodern Narrative Theory, London, Macmillan.

Dorfman, B. (2002) "Postmodernism, Knowledge, and J-F Lyotard,"in Impact: an electronic journal on formalization in text, media and language. http://www.impact.hum.auc.dk.

Fiedler, L. A. (1965) "The New Mutants", in Partisan Review, 32.

Giddens, A. (1990) The Consequences of Modernity, Cambridge, Polity Press.

Hassan, I. (1961) Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel, Princeton, N.J., Princeton University Press.

———. (1967) The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett, New York, Knopf.

———. (1975) Paracriticisms: Seven Speculations of the Times, Urbana, University of Illinois Press.

———. (1980a) The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change , Urbana, University of Illinois Press.

-----. (1980b) "The Question of Postmodernism,"in Bucknell Review, 26.
———. (1982) The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature , sec. ed. of 1971, Madison, University of Wisconsin Press.

———. (1986) Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography, Carbondale, Southern Illinois University Press.

———. (1987) The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture , Columbus, Ohio State University Press.

———. (1990) Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters, Madison, University of Wisconsin Press.

———. (1995) Rumors of Change: Essays of Five Decades, Tuscaloosa and London, University of Alabama Press.

———. (1996) Between the Eagle and the Sun: Traces of Japan , Tuscaloosa, University of Alabama Press.

———. (2001) "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context,"in Philosophy and Literature , 25.

Hassan, I. and S. Hassan (eds.) . (1983) Innovation/Renovation: New Perspective on the Humanities, Madison, The University of Wisconsin Press.

الخروج من مصر

نقد إيهاب حسن الخصوصي

جرزى دوراك

جامعة ماريا كوري- سكودوفسكا، لوبلن

فى عام 1982 نشرت مطبعة جامعة جنوب الينوي السيرة الذاتية للناقد الأدبي الأميركي المصري الأصل إيهاب حسن. وليس غريباً أن يقرر ناقد مشهور أن يتخذ من حياته الشخصية موضوعاً لأحد كتبه. إن صدور هذا العدد الكبير من الكتب التي تدور حول قصص الحياة والمذكرات والأعمال غير التخييلية المكتوبة بضمير الـ"أنا" الشخصي لم يحدث في أي مكان في العالم كما حدث في الولايات المتحدة الأميركية. إن الرغبة في الكشف عن تفاصيل الحياة الشخصية لشخص ما وعرضها على الجمهور يشترك فيها النقاد والكتاب والممثلون والموسيقيون والنشطاء الاجتماعيون ورجال السياسة والأزواج، بل والمجرمون ممن يتمتعون بدرجات متفاوتة من الشهرة. إن قول وليم دين هاولز في أوائل القرن العشرين بأن السيرة الذاتية هي "المنطقة الأكثر ديمقراطية في جمهورية الأدب" يظل صحيحاً في نهاية القرن.

ويفسر المتشائمون الازدهار المتواصل لهذا النوع الأدبي باقتراح أن العديد من مؤلفي السير الذاتية يحاولون الاستفادة من شهرتهم أو فضائحهم سعياً وراء الربح عبر الكتابة على نطاق واسع. ويبدو أن الأسباب الحقيقية لهذه الظاهرة ترجع إلى التقليد الأدبي الأميركي الذي يعود إلى القرن السابع عشر حيث كتب الكثير من البيوريتانيين وغيرهم من المستوطنين عدداً كبيراً

من اليوميات والصحف الدورية والحكايات الخاصة بالعبودية وقصص الرحلات. إن هذه الكتابات المتنوعة تسجل الحياة الداخلية للمؤلفين وتوثق تجاربهم في العالم الجديد. ولقد استمر هذا التقليد طوال القرون التالية وأسفر عن العديد من "السير الذاتية للمهاجرين" التي قدمت روايات عديدة لمؤلفيها في أميركا، وهي روايات مختلفة تدور حول الحلم الأميركي.

وكان من الطبيعى أن يقرر واحد من نقاد الأدب الأميركيين الكبار- هو نفسه مهاجر وصل إلى أميركا في سن العشرين- أن يروى قصته وينضم إلى زمرة النقاد الآخرين المشهورين مثل الفريد كازين، ومالكولم كاولي ونورمان بودهورتز ممن سبقوه في وقت مبكر في هذا المضمار. والغريب أن سيرة حسن الذاتية "الخروج من مصر" صدرت عن مطبعة الجامعة ضمن سلسلة Crosscurrents المخصصة للأبحاث الأدبية الجديدة والظواهر الجديدة في الأدب والاتجاهات النقدية الجديدة. إن قرار صدور أحد أعمال السيرة الذاتية ضمن هذه السلسلة المميزة يوحي بأن "الخروج من مصر" سيرة ذاتية تخرج عن المألوف، وأن ما تتميز به من جدة يتجاوز الحدود التقليدية المرسومة لهذا النوع الأدبي.

وفي الوقت الذي يبدو فيه إدراج عمل من أعمال السيرة الذاتية ضمن سلسلة نقدية أمراً مثيراً للجدل، فإن اختيار حسن أن يعبر عن نفسه من خلال شكل السيرة الذاتية مسألة لا تثير الدهشة. لقد تميز عملا حسن السابقان "النقد النظير" 1975 و"نار بروميثيوس" 1980 بميل متزايد نحو الطابع الشخصي للخطاب والتأكيد على دور المؤلف الحي. ونزعةٌ أخرى في هذين الكتابين هي نزعة التخلي التدريجي عن مملكة الأدب لصالح الأفكار الأكثر عمومية مثل فكرة الوعي والحضارة أو العلم. لقد ظهرت هاتان النزعتان مبكراً عام 1971 في دراسة حسن حول أدب ما بعد الحداثة "تقطيع أوصال أورفيوس" حيث كتب في مقدمته:

من الواضح أننا ما نزال نقف في مملكة الأدب. ومع ذلك، يتوجب علينا أن نتحرك إلى الأمام أيضاً نحو مصير شخصي يقوم على الأخلاقية بشكل نهائي، ومصير جمعي مجهول لأبناء الأرض القديمة أو القمر الجديد. إن الأدب في حد ذاته لا يكفي؟

وعلى الرغم من هذا يظل كتاب "تقطيع أوصال أورفيوس" ضمن حدود النقد الأدبي من حيث موضوعه وشكله.

ويُعد كتاب "النقد النظير" Paracriticisms خطوة مهمة إلى الأمام. إن حسن يكتب معلقاً على الشكل الأصلي للكتاب:

إنني غير متأكد إلى أيَ نوع أدبي تنتمي هذه المقالات السبع. إنني أدعوها نقداً نظيراً: مقالات في اللغة، آثار من الزمن، متخيلات للقلب. إن الأدب يشكل جزءاً من محتواها، سوى أن حدها النقدي مجرد واحد من الحدود العديدة الكامنة في العقل. وسوف لا أعترض إذا لم تستحق صفة النقد.

إن حسن يرفض هنا بحماس موقف الناقد الأدبي ويشدد على الطابع الشخصي للكتاب:

في هذه المقالات لم أكتب بصفتي ناقداً أو باحثاً، ولم أنتحل شخصية الشاعر أو الروائي أو الكاتب المسرحي- ولكني أحاول أن أجد صوتي في الأشكال الفردية التي يقتضيها التأمل أحياناً.

ويسأل الناقد في موضع آخر: "ما الذي يكمن بالضبط خلفِ النقد؟ إيروتيكا الجهد الأبدي للإبداع الذاتي؟ ما يوحي إن كل النقد شخصي إلى حد ما. إن حسن يشارك هنري ميلر آراءه بكل وضوح (التي ناقشها في كتابه السابق "أدب الصمت"). إنه يلاحظ عند مناقشته لكتابات هنري ميلر في السيرة الذاتية: "الكتابة بالنسبة لهنري ميلر سيرة ذاتية، والسيرة الذاتية عنده علاج يمثل شكلاً من أشكال ممارسة الفعل على الذات". إن حسن على الرغم من كونه ناقداً وليس روائياً يتبع مبدأ مماثلاً.

إن ضمير الـ"أنا" يتخلل كتاب "النقد النظير" كله، في التصدير، وفي المقالات نفسها التي يضمها. ومع ذلك لا ينتمي الكتاب لنزعة النقد الذاتي التقليدية لخلوه تقريباً من أية استمرارية أو تطور خطي. إن كل المقالات التي يضمها تختلف عن بعضها البعض من ناحية الموضوع والأسلوب والمحتوى، فضلاً عن تأملات الكاتب الشخصية والمقتبسات الشاملة المأخوذة من كُتاب آخرين.

إن شكل كتاب "النقد النظير" يختلف عن أعمال حسن السابقة. لقد تغيرت اهتمامات المؤلف، أو بالأحرى أصبحت أكثر إحاطة وشمولاً. إن حسن الذي ما يزال يناقش الأدب معلقاً عليه أو مقتبساً منه، يبدي ملاحظات (أو بالأحرى يطرح أسئلة) حول الثقافة والخيال أو- بمعنى أكثر دقة- حول تغير وتوسع الوعي الإنساني الذي، كما يدعي، يشغل اهتماماتنا طوال العقود الحديثة. ويصر حسن على أن الأسئلة المهمة لم تعد أسئلة نقدية، ويضيف- الأمر الذي يثير فزع الكثير من النقاد- أن الثقافة الإنسانوية "أصبحت تحتل حيزاً ضئيلاً من ثقافتنا، ويظل النقد برغم ذلك ثقافة أكثر ضآلة".

ويدقق حسن هذه الأسئلة في كتابه التالي "نار بروميثيوس" إذ يحدد العنوان الفرعي "الخيال، العلم، والتغير الثقافي" نطاق اهتماماته. إن شكل الكتاب يشبه شكل كتاب "النص النظير". وبدلاً من الفصول التقليدية، يصادف القارئ مركباً من الفصول، والفصول المتخللة، والأطر والنصوص الإضافية والمتناصات والمقتطفات المستمدة من نصوص المؤلف السابقة (التي يطلق عليها حسن عبارة "الانتحال الذاتي")، ومقتطفات من نقاد وكتاب آخرين بالإضافة إلى العديد من التجارب الطباعية.

إن عناصر الانعكاس الذاتي والسيرة الذاتية تبدو أكثر وضوحاً هنا من الكتاب السابق. إن جزءاً مهماً من كتاب "نار بروميثيوس" مستمد من مداخل شاملة من اليوميات التي كان يحتفظ بها حسن في أثناء تأليف الكتاب. إن حسن يكتب أن اليوميات "تكشف عن درجة من الذاتية" وظيفتها "التخفيف

من حدة العقبات التي تولدها الطاقة السحرية للكلمات التي تعترض موضوع بروميثيوس". وفي ذات الوقت، تدخل الفقرات الخاصة بالسيرة الذاتية في تفاعل معقد. إنها توضح بعض العبارات وتسائل أو تضيف معنى لغيرها من العبارات. في كلا الكتابين، يجرب حسن أشكالاً عديدة من الخطاب، ويحاول الخروج على الأعراف السائدة على صعيدي الشكل والأفكار.

إن "الخروج من مصر" الذي صنفه جيروم كينكوفيتش بحق بأنه "دراسة ذاتية تخيلية" على الرغم من انتمائه إلى نوع أدبي مغاير، يُعَدُّ استمراراً لتجاربه الأخرى من حيث أنه يغوص في نفس المشكلات ويطرح نفس الأسئلة التي كانت تطرحها الكتب السابقة. إنه يُظهر، شأنه شأن تلك الكتب، نفس الخاصية التناصية التي يمكن أن نعاينها في الكتابين السابقين. إن ما يجعله مختلفاً عن كتاب "النص النظير" و"نار بروميثيوس" هو الحضور الطاغي للعنصر الشخصي وعنصر السيرة الذاتية. وخلافاً لسيرٍ ذاتية أخرى لنقاد وكُتاب، فإن "الخروج من مصر" ليس مجرد ممارسة أدبية، كما أنه ليس إعلاناً عن الذات أو استبطاناً نرجسياً. إنه بالأحرى محاولة أخرى يقوم بها حسن ليقدم رؤيته حول الحضارة المتغيرة- هذه المرة، من خلال وسيط أكثر ذاتيه وشمولية.

وخلافاً للمتوقع، لا يغطي "الخروج من مصر" سوى السنوات التي قضاها المؤلف في مصر، أي السنوات الواحد والعشرين من حياته. أما السنوات اللاحقة، "سنوات التحول والتحقق" في أميركا، فلا نكاد نعثر لها على أثر. أما الصور الأكثر نموذجية للسير الذاتية، مثل وصف كفاح المؤلف لتحقيق مكانة متميزة في المجتمع الجديد، أو التي تتعلق بصدام الثقافات المختلفة، فلا وجود لها هنا. إن الكتاب في حقيقة الأمر يدور حول خروج المؤلف من مصر وليس دخوله إلى أميركا. إن العنوان "الخروج من مصر" (بإيحاءاته التوراتية الواضحة) يتكرر عدة مرات فى ثنايا سيرة حسن الذاتية. فعلى سبيل المثال، يكتب حسن في سياق مناقشته لقرار الالتحاق بكلية الهندسة جامعة القاهرة "على الرغم من أن الدراسة تستغرق خمس سنوات كاملة، فإنني رحت أواسي

نفسي بأن ذلك سوف يساعدنى على الهروب من مصر، الهروب من مصر". إن المؤلف يستخدم في كل مرة يشير فيها إلى الرحيل عن مصر كلمة "الهروب": "أثناء هروبى من مصر" أو "هروبي الكبير من مصر". كل هذا يدل على تصميم المؤلف على هجر البلد الذي ولد فيه مخلفاً وراءه كل السنين التي قضاها هناك.

وتحمل بداية السيرة الذاتية نفسها ذات المعنى الذي يحمله العنوان:

ذات أصيل قائظ من أصائل شهر أغسطس عام 1946، وقد لفحتني رياح خفيفة وعلى شفتي ملح البحر الأبيض المتوسط، اعتليت ظهر السفينة أبراهام لنكولن من ميناء بورسعيد وغادرت مصر وقد عقدت العزم على ألا أعود إليها بعد ذلك أبداً".

وعلى الرغم من أن سيراً ذاتية كثيرة تبدأ بوصول مؤلفها إلى العالم وبداية اندماجه فيه، تبدأ حياة حسن بالحدث الذي يعتبره الأكثر أهمية في حياته- مولده الثاني بمعنى من المعاني. إن عبارة "على ألا أعود إليها" هي العبارة الأكثر تواتراً في السرد فضلاً عن عبارة "الخروج من مصر" التي تعمل عمل اللازمة في الكتاب. ويوضح المؤلف أنه لم يتمن أبداً العودة إلى مصر، موطن صباه، ولم تعتره الرغبة في رؤيتها مرة أخرى على الإطلاق.

إن رحيل حسن عن مصر ودخوله إلى أميركا- المشاهد القصيرة التي يبدأ بها الكتاب وينتهي على التوالي- تشكل إطاراً للسيرة الذاتية، بينما تشرح الأجزاء الباقية الأسباب التي دفعته لاتخاذ قراره بالخروج من مصر. إنه يصف في هذه الأجزاء كيف أن كل الأحداث المتعاقبة من حياته مهدت لاتخاذ هذا القرار وكيف حاول بطريقة ممنهجة وصارمة التخطيط لـ"هروبه الكبير".

ويشدد الكاتب منذ البدايات الأولى لكتابه على إنه لم يشعر قط بالانتماء لمسقط رأسه على وجه الخصوص. إنه يكتب: "ولدت في مدينة القاهرة عام 1925. وعلى الرغم من إنني أحمل اوراقاً ثبوتية مسجل فيها هذا

التاريخ والمكان، فإنني لم أشعر قط بأن لهذا كله معنى في حياتي"(p.2). ويصف المنزل الذي ولد فيه بأنه "عالٍ ومتجهم"، ويضيف "بدت لي أبوابه الضيقة ومصاريعه المصمتة، دائماً، حائلاً دون التأمل والنظر، كما لو أنها تحجب خلفها لغزاً ما"(p.2). إن الإحساس بالحبس المعبر عنه هنا هو أحد الموتيفات المهمة لسيرة حسن الذاتية. إن جو الغربة والعزلة والانسلاخ يهيمن على الكتاب. إن حسن الفتى لم يشعر بالارتباط العاطفي بتاريخ البلد الذي ولد فيه وتقاليده وديانته. إنه يكتب: "إن أبو الهول لم يثر الخوف بداخلي ولم يحرك ذكريات الأسلاف"(p.2). ويعلق على رمز آخر من رموز مصر هو الهرم الأكبر" عندما نظرت إليه بعينى صبي لم يحمل أي وعد بالنسبة لي عدا أنني يمكن أن أتسلقه ذات يوم والوصول إلى قمته المدببة ومن ثم أؤكد نهاية مراهقتى"(p.2) ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة لآلهة مصر القديمة: "آمون وحورس وست وحتحور ونو وموت وخنوم وأنوبيس وإيزيس وأوزوريس: إنهم جميعاً يسكنون متاحف العالم كالأشباح". ثم يضيف على الفور "لقد عاشوا في بيتنا كنقوش فقط على المقاعد المطلية"(p.4).

وفى الوقت الذي كان فيه البحث عن الجذور الإثنية والتباهي بالعرق هو النبرة السائدة، أبدى حسن آراء مخالفة لهذه النزعات:

> الجذور. الجميع يتحدثون عن الجذور. لاشأن لي بهذه المسألة. هذا الأمر لا يعنيني في شيء. ربما كانت في مثل حالتي عتيقة وملغزة، أو ربما أصابها الذبول نتيجة إحدى المحن التي توقفت عن النواح عليها منذ زمن طويل. إنني حين أنظر كطفل إلى هؤلاء الأسلاف المنقوشين على الحجر... لا يعتريني أي شعور بالانتماء لأي منهم.(p.4)

لقد كان حسن يشعر بالغربة في وطنه، ولاحظ أن مواطنيه كانوا ينظرون إليه على هذا الأساس، و يعترف:

لا أعرف كيف أتحدث بـ"اللهجة المصرية" أكثر من ذلك. لقد كنت أشعر بالغربة في وطني: كان المتسولون الصغار في شوارع القاهرة يلاحقونني صائحين: بقشيش يا "خواجة".(p.2)

والأمر الذي يساوي في أهميته هذا المشهد هو المشهد الذي كان يتعثر فيه حسن، الطالب النابغة، في تعلم اللغة العربية في المدرسة. إن مدرس اللغة العربية يسأله في انزعاج وقد أصابته الدهشة موبخاً: لماذا يا بُني؟ هل أنت رومي؟(p.62)

إن حسن يتذكر مصر التي كان يشعر فيها بأنه غريب وأجنبي الآن وينظر إليها بوصفها بلداً ميؤوساً منه، يغوص في مستنقع الفساد والفقر، بلداً لا يملك أية فرصة للتغيير والنمو والتقدم:

بعد ثورةٍ، واغتيالِ رئاسي ، وأربعةِ حروب، وزيادةٍ سكانية بلغت ثلاثة أضعاف خلال نصف قرن، ما الذي تغير حقيقةً هناك عدا إعادة تسمية بعض الشوارع والميادين؟ أي إصلاح سياسي أو ثقافي حقيقي شهدته مصر؟ (p.14)

ويقول في موضع آخر: "تلخص قصة الأسرة المالكة قصة مصر كلها: لحظات نادرة من الروعة والعظمة تومض أحياناً وسط مظاهر البذخ والفساد والقسوة"(p.41) لقد كانت مصر التي عرفها حسن بلداً متخلفاً حيث كانت الحياةُ بطيئةً ومملة ولا تتغير أبداً:

لقد استمر الفلاحون في الريف في الحصول على الماء من النيل بواسطة الساقية والشادوف والطنبور، وكان القراء يرتلون القرآن في المقاهي الشعبية بصوت رتيب، أو ينشد الراوي سيرة أبي زيد الهلالي، بينما احتفظ البدو في الصحراء بضغائنهم القديمة، يدفنون بعضهم البعض أحياءً في الرمال، أو يغطون أجساد أطفالهم بالرمال حتى الرقبة للعلاج من آلام الروماتيزم.(p.92-93)

كانت مصر بالنسبة لحسن "وطن غربت عنه الشمس ولن تشرق عليه- ربما- مرة أخرى أبداً".(p.112)

لقد شعر المؤلف أن الواقع الكئيب اليائس لمصر أمر لا يطاق، وحاول لبعض الوقت أن ينشد ملاذاً في الإسلام، وعندما فشل في ذلك أراد أن يلتحق بالكلية الحربية لكي "يستأصل" بمعاونة بعض الضباط المثاليين والراديكاليين أمثاله "العفن من مصر".(p.67) سوى أن تلك اللحظات كانت قصيرة جداً وعَرَضية في حياة حسن بحيث لم تؤثر على قراره بالرحيل من مصر بدلاً من أن يخوض معركةً دون كيشوتية ضد الفساد والتخلف.

إن حسن لم يشارك الكثير من مؤلفي السير الذاتية المهاجرين الذين يتخذون على الأقل مواقف متناقضة تجاه أوطانهم الأصلية إحساسهم بالوطن. إنه يكتب على سبيل المثال: "لم أولد... لكي أتحسر على الوطن"(p.97) ويكتب في موضع آخر كما لو إنه فوجئ بقوة مشاعره: "عند هروبي من مصر على سطح السفينة أبراهام لنكولن.. فكرت في أبي وأمي وأعمامي وفي الأسباب التي دفعتني للتفكير بقسوة في التخلي عنهم".(p.18)

ومن الطريف أنه في الوقت الذي لم يبد فيه حسن أي تعاطف مع وطنه الأم، فإنه كثيراً ما كتب عن مشاعره الدافئة تجاه ثقافات ومجتمعات أخرى أكثر انفتاحاً ولا سيما الثقافة الأنجلو سكسونية. وعندما يكتب عن طفولته فإنه يصفها بأنها "طرسٌ من الأساليب وخليطٌ من الألسنة"، ويضيف: "لقد كانت اللغة الفرنسيةَ واللغة العربية اللغتين الأساسيتين بالنسبة لي، ولكنني كنت أكثر تعلقاً بلغة أخرى هي اللغة التي أكتب بها الآن".(p.3) كانت الجائزة الأولى التي حصل عليها في المدرسة تقويماً مكتبياً ومسنداً للكتابة يحمل نقشاً "جائزة التفوق في اللغة الإنجليزية". وامتد تعاطف حسن مع اللغة الإنجليزية لكى يشمل المتحدثين بها، ولم ينتقص من إعجابه بها حقيقة أن مصر كانت في شبابه محتلة من قبل الانجليز، وأول ذكرياته حول المستعمرين لم تكن عدائية بحال من الأحوال:

صحيح أن كلمة الإنجليز كانت تنقل إلى مسمعي أحياناً إيحاءً بالخطر أو العار، ولكنني كطفل لم أشعر بأي نفور من اللغة الإنجليزية في حد ذاتها ولا من

المتحدثين الأصليين بها الذين كانوا يقومون بالتردد على منزلنا من حين لآخر.(p.21)

وفي إحدى المناسبات، يُقدِم على مخاطرة مواجهة الاتهام بالموالاة للإنجليز ويسأل بجسارة:

ما زلت أتساءل: هل جلبت بريطانيا الأمية والفقر إلى مصر؟ هل فرضت الفقر على الفلاح لآلاف السنين؟ من الذي جعل من الإمبريالية شيئاً ممكناً؟ وهل أصبح المصريون أصحاء وأحراراً أو في رغد من العيش بعد ثلاثين عاماً من التحرر؟(p.25)

بل ويشعر بتعاطف أعمق مع الأميركيين الذين صادفهم لأول مرة بالقرب من نهاية الحرب العالمية الثانية. في هذه الفترة، كان حسن واحداً من شباب كثيرين:

يشربون الكوكاكولا، ويلتهمون الريدرز دايجست ويرتدون النظارات الريبان الخاصة بالطيارين، يحدقون ببله في الجنود الأميركيين طوال القامة ذوي الأجسام النحيفة، وهم يهرولون ويلوكون العلك، الذين بدؤوا يتوافدون على مدينة القاهرة في ذلك الحين.(p.27)

إن قرار حسن بالرحيل من مصر والاستيطان في أميركا لم يكن بالتأكيد بسبب تعاطفه مع الجنود الأميركيين لائكي العلك، ومع ذلك، دفعه موقفه الإيجابي من الأميركيين ولغتهم- وهو الأمر الذي لا يجد الكثير من المهاجرين غضاضة في الاعتراف به- إلى مباشرة العمل في خطة الهروب بحماس أكبر. لقد تركزت حياة حسن كليةً حول هدف وحيد: الهروب من مصر. كما اتخذ كل قراراته في ضوء خطته في الهروب من مصر. والتحق بكلية الهندسة فقط لأنه كان يأمل في أن تتيح له هذه الخطوة فرصة الرحيل إلى أميركا والحصول على عمل خلال السنوات الأولى من إقامته في وطنه الجديد. وبنوع من التنظيم الصارم والانضباط الذاتي الذي كان يميز حياة بنيامين فرانكلين، شرع حسن في العمل. إنه يكتب:

تحولت إلى العمل ولدي شعور بأن هروبي من مصر يعتمد على الإنجاز المهني أكثر من اعتماده على مطالب وجودية. إذا تخرجت بتفوق، فسوف توفدني الحكومة المصرية للدراسة بالخارج.(p.87)

كرس حسن كل وقته للدراسة مضحياً بكل المتع والملذات، وعاش حياة منضبطة ومتقشفة:

في السنتين الأخيرتين للجامعة، كرست نفسي للعمل أيام الدراسة والعطلات، الصباحات والأصائل والليالي. ولسوء الحظ، اكتشفت أن عقلي أصبح رخواً وحساباتي طائشة وحلولي متسرعة، وشرعت في مقاومة هذه النزعة عن طريق ممارسة اللوغاريتمات فجراً إلى أن شعرت أن عقلي بدأ يعمل مثل محرك جيد التشحيم.(p.93)

كان عَلَى حسن الإنسانوي بالأساس، أن يُقْدِم على تضحية أكبر. كان عليه أن ينحي الأدب- هواه الأعظم- جانباً لكي يكرس وقتاً أطول للعمل. إنه يكتب: "كنت أشعر بعد كل قراءة بتأنيب الضمير. الإلكترونيات وليس الأدب هي سبيلي للخلاص. سوف أتمكن من قراءة ما أريد حال خروجي من مصر."(p.95) لقد قبل حسن الذي لم يكن قد أصبح أميركياً بعد بالمعايير الثابتة للأميركيين- العمل الجاد والنزعة البراجماتية.

إن مؤلف "الخروج من مصر" لم تساوره أية شكوك أو يعتريه شعور بالندم تجاه الاختيارات الأكثر أهمية في حياته. رفض العودة إلى مصر حتى كسائح، والمكان الوحيد الذي يستحق صفة وطن بالنسبة له هو مدينة ميلووكي ويسكونسن حيث يقيم الآن. إن حسن شأنه شان الكثير من المهاجرين غيره، يعاوده منذ سنوات حلم متكرر يضطر فيه للرجوع إلى مصر. وفي الوقت الذي لا ينوي فيه العودة إليها مطلقاً، فإنه أحياناً يحاول أن يتخيل الكيفية التي كان يمكن أن تكون عليها حياته هناك. إنه يشعر بأن ذلك أمر مستحيل، ولكنه من حين لآخر يقترب فقط من هذه الرؤيا. يكتب:

في أسفارنا، نمر على بلدة إقليمية بعيدة- كوانجي، لوبلن، ديكيلي، ترومساه ويداهمني شعور خفي مفاجئ حول ما كان يمكن أن يعنيه وجودي هناك، من الميلاد إلى الموت، أن اشعر بأن دمي وسنين عمري تتسرب هباء.(p.108)

إن حسن على يقين من أنه اتخذ القرار السليم. ويحاول، بالقرب من نهاية سيرته الذاتية، هذا المنفَى السيكلوجي، أن يلخص أسباب هجرته فيكتب:

ما الذي كنت أصبو إلى اكتشافه في أميركا إذن؟ ليس الكمال بالطبع، ولكن الأفق بمعنى أصح، انفتاح الزمن، وتاريخ أكثر قابلية للحياة أو التطبيق. كنت أيضاً أبحث عن فضاء خاص ما للتغير والنمو لأنني لم أكن أحب ما كان يمكن أن تكون عليه حياتي في مصر إلى الأبد، ومن ثم رحلت، لا بل هربت، مبغضاً كل نداءات الدم. ومع ذلك كنت أشعر على الدوام أن شيئاً ما غيري، أكبر من نفسي على المحك، كما لو أن هجرتي الذاتية كانت ما تزال قادرة على إحداث ابتسامة صغيرة ساخرة في السماء.(p.107)

إن رغبة حسن في الفكاك من محبسه، والبحث عن حياة جديدة، آفاق جديدة، في التغيير والاستعداد لاستكشاف المجهول، كانت ضمن عناصر الوعي الجديد الذي كان يصفه في كتابيه السابقين. إن حياته نموذج لهذا الوعي الجديد الذي يصفه في "النص النظير" و"نار بروميثيوس".

ومع ذلك، ليس هذا هو السبب الوحيد الذي يجعل "الخروج من مصر" استمراراً نكتابيه السابقين. إن سيرة حسن الذاتية لا تقوم شأنها شأن كتابيه السابقين على تدفق متواصل ومنتظم للأفكار وسردِ خَطِّي. فعوضاً عن سرد تقليدى للسيرة الذاتية التي تتميز بها مثلاً كلاسيكيات الكتابة عن الحياة كما فعل الفريد كازين في "سائر في المدينة" A Walker in the City أو فرانك كونروى في "توقف أيها الزمن" Stop-Time يتم سرد هذا الكتاب على هيئة شظايا، مشاهد ومجادلات قصيرة. إن الشظايا بالنسبة لحسن كما عند دونالد بارثلم صيغة محببة للتعبير.

ويضم كتاب "الخروج من مصر" عدداً كبيراً من الشظايا: مداخل قصيرة للسيرة الذاتية بجانب مختارات مختصرة من إليوميات التي كان المؤلف يحتفظ بها في ميونيخ أثناء عملية التأليف، مقالات قصيرة حول موضوعات متنوعة، مقتطفات من كتّاب مختلفين ومن أعماله الخاصة. وتشكل يوميات ميونيخ قاعدة تنطلق منها ذكريات المؤلف نحو الماضي. وفضلاً عن ذلك تضم أقسام ميونيخ شتى أنواع الملاحظات بعد النصّية (التي نصادفها أيضاً في أعمال حسن السابقة)، وتعليقات حول السيرة الذاتية قيد كتابتها إذ يشكك المؤلف في النوع الأدبي نفسه وفي صدق القصة التي يحكيها. إنه على سبيل المثال يقحم مشهداً تقرأ فيه زوجته سالى صفحة من السيرة الذاتية انتهى من كتابتها تواً يصف فيها أمه. وتسأل سالي بعد أن فرغت من قراءة ملاحظات زوجها: "كيف كانت أمك في الحقيقة؟"(p.31) فيعلق حسن: "لا أملك إجابة لعلمي أن حقيقة والديّ الميتين منذ زمن طويل- ميتين ربما قبل أن يضمهما القبر- تفلت مني".(p.31) ويكتب في موضع آخر في مدخل لميونيخ بعد بضعة صفحات تضم أوصافاً طويلة للأوضاع السياسية في مصر، ومظاهرات الطلبة واشتراكه فيها، ومصداماتهم مع البوليس:

> إنني أواصل بناء هذه السيرة الشخصية حجراً خيالياً فوق حجر مثل هرم يقوم على بنائه عبيد خائنون. هل بإمكان صَرْحي المتصدع أن يخلد ذكرى أولئك الطلبة المصريين الذين لقوا حتفهم في الشَوارع؟ هل تعيد كلماتي استعمار الفلاح الذي لن تتاح له فرصة قراءتها أبداً شأن كل تلك الكتب التي قرأتها؟(p.48)

إن فقرات ميونيخ تعكس النبرة الحذرة للمؤلف- التي تتميز بها كتبه السابقة- فضلاً عن شكوكه حول الغرض والمعنى الحقيقيين لسيرته الذاتية. إن حسن يخبر القارئ عن حادثة وقعت في طفولته، ثم يبدي في الحال شكوكه حول كم المعلومات التي يتعين تصديقها.

إن الكاتب على وعي تام بحدود السيرة الذاتية. إنه يكتب في التصدير: " الصدق؟ أعرف شيئاً عن دهاء الرغبة ومكرها، وعن خداع عملية

التذكر". إن حسن يعلم أن الذاكرة الإنسانية انتقائية ويمكن أن تكون خادعة ويجد أن من المناسب تذكير القارئ بهذه الحقيقة دائماً. إنه يكتب عن "التذكر الشخصي المريب"(p.12) ويعترف بأن الكثير مما كان يمكن أن يَكتب عنه يفلت منه. إنه أبعد ما يكون عن الشمول أو الكمال. وفي ذات الوقت، ومن خلال اعترافه بعيوبه أو إخفاقاته المحتملة، ينجح في إنتاج سيرة ذاتية أمينة وصادقة أكثر مما يفعل كتابٌ كثيرون آخرون يدعون أنهم يتذكرون طفولتهم ومراهقتهم بكل تفاصيلها.

وحسن حريص بالمثل على استخلاص النتائج وصياغة عبارات صارمة. وتتميز كتاباته النقدية (أو نقده النظير) بوجود الكثير من الأسئلة، يُفترض أن بعضها يشجع القارئ على القيام بجهد ذهني والدخول في جدل عنيف مع المؤلف، ولكنها تعبر في ذات الوقت عن شكوك المؤلف الشخصية. إننا نعثر على أسئلة مماثلة في "الخروج من مصر" تجعل نبرة الكتاب فضولية ومتحفظة. كما إن القارئ مطالب أن يتأمل بعض الأسئلة لكي يشارك المؤلف شكوكه والتفكير معه.

وبالإضافة إلى مستويي السيرة الذاتية بالمعنى الضيق للكلمة، ويوميات ميونيخ المتداخلين، يشمل كتاب "الخروج من مصر" مقالات موجزة وفصول إضافية حول موضوعات مثل الأيديولوجيا والتطور والمعرفة والسفر. ويتم تقديم هذه الموضوعات عادةً عبر تداعيات كثيرة يستحضرها الكاتب في اثناء كتابة السيرة. فعلى سبيل المثال، يلي وصفَ شهر رمضان مناقشةُ كاتب السيرة لمذهب المتعة مقابل البيوريتانية، ويتبع وصف فلوبير للأهرامات ملاحظات حسن الخاصة حول تلك الآثار القديمة، ويدفعه المشهد الذي يصف فيه مشاهدته لفيلم "كينج كونج" في إحدى دور السينما المصرية إلى تضمين مقال فلسفي بالغ القصر حول فيلم "الجميلة والوحش". ويستدعي وصف أحد المشاهد استطراداً يفضي بدوره إلى مشهد آخر. إن المشاهد وأنماط الخطاب المختلفة تختلط في "الخروج من مصر" وتتداخل مستويات الحكي وتنتج معاني جديدة يصفها الكاتب نفسه على هذا النحو:

تياران زمنيان يتدفقان في ذهني: أحدهما يتصل بالذكريات الخاصة بطفولتي، والآخر ملاحظات مجردة مقتضبة حول حياتي في أميركا. يندفع التياران الآن بقوة عبر شهورنا في ميونيخ، شهور العمل، والموسيقى والمتع الحسية والزمن المعيش الذي يتحرك في تيار آخر هادئ. تحتشد التيارات الثلاثة وتدخل هذا الكتاب؛ تيار رابع، أو ربما نهر ضحل تشكّل هو نفسه من عدة مجارٍ.(p.38)

يفيض الكتاب ليس فقط بأشكال عديدة من الخطاب ومستويات الحكي، بل يجعل حسن القارئ أيضاً على وعى بتعدد الأصوات التي تتكلم في العمل. ويتمثل هذا- ربما- أفضل ما يكون في واحد من الفصول الإضافية حيث يجري صاحب السيرة الذاتية مقابلة مع إيهاب حسن حول بعض التفاصيل المستمدة من أيام المدرسة. ويدفع المشهد الملغز القصير القارئ لتأمل المكانة الملتبسة للراوي- البطل- صاحب السيرة الذاتية ومن ثم يشركه أيضاً في المناقشات النظرية التي يثيرها الكثير من الباحثين من محللي هذا النوع الأدبي.

إن حياة المؤلف في هذه السيرة الذاتية الموجزة المعقدة تمثل واحداً من اهتماماته. إن حسن يريد عبر الكتابة عن نفسه أن يوصِل شيئاً (أو يطرح في الغالب أيضاً أسئلة) حول العالم والإنسانية، حول أهوائها ورغباتها- الأسئلة التي كان يعكف على طرحها وسبر أغوارها لأكثر من عقدين. إن الناقد الذي حمل على كتفيه عبء مناقشة تحول الوعي الإنساني- على نحو مناسب تماماً- يتيح الفرصة للقارئ لمشاهدة مكونات وعيه. وتُعد سيرة حسن الذاتية من هذه الزاوية تكملة مهمة لأعماله الأخرى النقدية. إنها بمثابة تعليق غير مباشر حول الآراء التي عبر عنها في أعماله النقدية كما إنها تجلو و تشرح العديد من أطروحاته.

*العنوان الأصلى للمقال:

OUT OF EGYPT - IHAB HASSAN'S CONFIGENTIAL CRITICISM. *Jerzy Durczak*

الذات المنفصلة للذكورة:

الجندر والاستشراق في "الخروج من مصر" و"إرث العائلة"

دانيال كولمان

(جامعة ماك ماستر - كندا)

إن اهتمامى بالعلاقات المتبادلة بين الجندر gender والهجرة وما بعد الكولونيالية ذو جذور شخصية[1]. ولكونى وُلدت ونشأت في أثيوبيا، وابنٌ لوالدين تبشيريين، كنت أسأل نفسي في أغلب الأحيان منذ انتقلت إلى كندا في مراهقتى المتأخرة "ألا يراودك أبداً حلم العودة إلى أثيوبيا لتعيش هناك؟" لقد كان السؤال يثير في نفسي على الدوام قلقاً عميقاً، تناقضاً متجذراً حول علاقتي بصباي، والتزامات والدَيّ الأيديولوجية، وغرابة طفولتي ذات الامتياز في واحدة من أكثر بلدان العالم تعرضاً للحصار الإقتصادي. إنني أرجع هذا التضارب إلى مفارقة عامة ذات أثرخاص في حياة المهاجرين[2]. وفي الوقت الذي لا يستطيع فيه المرء العودة إلى ماضيه بحال من الأحوال، فإنه لا يستطيع بالمثل الهروب منه أبداً. ومن ثم لا يسعني إلا أن أقرأ توترات هذا التضارب في "الخروج من

---

(1) قُدِّم هذا المقال في شكل مختصر في المؤتمر التاسع لجماعة اللغات والدراسات الأدبية للكومنولث الذي يعقد كل ثلاث سنوات بجامعة وست إنديز، كينجستون، جامايكا، في أغسطس1992.

(2) إنني أستعمل كلمة "مهاجر" في هذا المقال لأن نصي حسن وأونداتجى يتطرقان للأوضاع والآثار التي تتعلق بالرحيل عن المنشأ، وليس عن أحوال وظروف الوصول إلى العالم الجديد- التي يمكن أن توحى بها كلمة "مهاجر".

مصر" و"إرث العائلة" وهما سيرتان ذاتيتان لاثنين من ممارسي تعارضات ما بعد الحداثة: إيهاب حسن ومايكل أونداتجي. إن كلا الكاتبين من أبناء النخبة "الشرقية" اللذين هاجرا إلى أميركا الشمالية- حسن إلى الولايات المتحدة، وأونداتجى إلى كندا- حيث حققا شهرة واسعة في المجال الأكاديمي، وفي عالم الأدب بالنسبة لأونداتجي على وجه الخصوص. إن كلا النصين يعد تمثيلاً إشكالياً لانسلاخ مهاجر ذكر عن تراثه الثقافي، والعرقي والجغرافي. وفي هذا المقال أحاول أن أستقصي أولاً الطريقة التي تفاقم بها هذا الإحساس بالغربة، الشائع بما يكفي في تجربة المهاجرين، عبر شفرا ت الذكورة المستقرة اجتماعياً، و ثانياً، كيف تميل هذه الشفرات لإخضاع الذات الذكورية لخطاب استشراقي متواطئ مع الأيديولوجيات الاستعمارية للغرب. إنني أرغب في إظهار كيف تتضافر خطابات معينة للذكورة والاستشراق وتتبادل القوة والتأثير فيما بينها.

لقد برز حوار متنامٍ حول الجندر والكولونيالية في العقد الأخير بين النظريتين النسوية وما بعد الكولونيالية. ويرجع السبب في ذلك إلى حد كبير إلى الاهتمامات السياسية المتماثلة للنساء والشعوب المستعمَرة التي اعتُبِرت "آخَر" بالنسبة للذكر الأبيض متغاير الجنس في الخطابات المهيمنة للسلطة الإمبراطورية والرأسمالية[1]. ومع ذلك، أسفر الاهتمام بالجندر في السياق القائم بين الثقافات في الدراسات ما بعد الكولونياليةِ على الفور عن صعوبة: إذا كان الجندر بناءَ اجتماعياً، كما كنت أزعم، اقتداءً بريادة منظري النسوية بِ دءاً بسيمون دى بوفوار وحتى تريزا دي لوريتيس[2]، إذن كيف يمكن للمرء

---

[1] بالنسبة للنصوص التي تسهم في هذا الحوار، انظر

Chandra Tolpade Mohanty, K.Holst-Peterson and Anna Rutherford,Gavatry ChacravortySpivac,Trinh Minh-ha,Kumkum Sangari and Sudesh Vaid, andSidonie Smith and Julia Watson.

[2] يقدم كتاب ديانا فاس Essentially Speaking: Feminism Nature& Difference مناقشة مفيدة حول الأوضاع والمشكلات التي يطرحها "الأصوليون" و"البنائيون" حول وضع الجندر بالنسبة لمنظري النسوية. إنها تقول "بينما يرى الأصوليون أن الطبيعي يمثَّل عن طريق

تعليل الجندر في تجربة أولئك الذين تنقلوا بين الأنظمة الاجتماعية والثقافية؟ وكيف يمكن للمرء فعل هذا دون إعادة تأكيد الصورة الموحّدة لذكورة كلية؟ لقد لاحظت سيدوني سميث وجوليا واطسون في مقدمتهما لـ"تفكيك الذات: سياسة الجندر في السيرة الذاتية للنساء"

Deconstructing the Subject:The politics of Gender in Women's Autobiography:

تماماً مثلما توجد كولونيوليات متعددة أو أنظمة هيمنة معمول بها تاريخياً، توجد بطرياركيات فعالة تاريخياً، وليس بطرياركية كلية واحدة. وهناك أوضاع شتى للرجال بالنسبة للبطرياركية وليس مجرد تكافؤ بينهم.(xv)[1]

فمن جهة، ينبغي أن نتوخى الحذر كما أنذرنا جاياتري سبيفاك من إعادة التأكيد على قالب غربي للتجربة الإنسانية الكلية بالعمل فقط عبر "تنويعات على نقد حكايتَي أوديب وآدم، وإيجاد بدائل لهما" ("The Political Economy"227) وينبغي[2] أن نضع في الحسبان أن التفكير الثنائى الكامن في المناقشات الماهوية لـ"الأنوثة" و"الذكورة" يساهم في النظام الثنائى للفكر الذي يذكرنا ترين مين- ها بأنه "خاص بالغرب" وبـ"الثيولوجيا الوجودية" التي تميز الميتافيزيقا الغربية"(90) إن الإغراءات تتجه نحو انسجام اختزالي ورؤية نفقية

الاجتماعي، يرى البنائيون أن الطبيعي يتم إنتاجه عن طريق الاجتماعى"(3) ولكنها تستطرد لتفكيك الزعم البنائي بالقول إن "البنائية... تشتغل في حقيقة الأمر بوصفها شكلاً أكثر تعقيداً من الأصولية"(xii).

[1] وكما بين توم هاستنجس، توجد أيضاً مواقف عديدة للرجال البيض من الاستشراق. إن مقال هاستنجس تنقيحاً مهماً للنزوع المونولوجي عند سعيد الذي يبني خطاباً متصلاً موحداً حول الاستشراق عبر تمثيل مقاومة كامنة مضادة للهيمنة غير اجتماعية لمثلية العديد من المستشرقين. ويشير هاستنجس لمستشرقين بارزين مثل ريتشارد بيرتون، ت. إ. لورانس، إ. م. فورستر، وأوسكار وايلد بوصفهم نماذج لكيفية تورط منتجي الخطاب الاستشراقي أنفسهم في صراعات عميقة مع القيم الكولونيالية الأوروبية التي يرى سعيد أنهم يمثلونها.

[2] يزعم جورج جسدورف أن السيرة الذاتية ظاهرة تقتصر على الثقافة الغربية وأن السير الذاتية التي كتبها كتاب غير أوروبيين تُعَدُّ نماذجَ للاستعمار الفكري.(29)

للنموذج إلىورو-إميركي. ومن جهة أخرى، هناك فاعلية سياسية يتعين اكتسابها من الانتباه للمشروعات الخاصة المحلية وآثار نظم السيطرة واسعة النطاق. ويقترح سميث وواطسون توتر استراتيجي بين المنظورات العولمية والمحلية في محاولة لإفساح طريق لعملهما في السير الذاتية ما بعد الكولونيالية للنساء:

> في الوقت الذي يساعدنا فيه الانتباه لأنظمة كولونيالية محددة على مقاومة بعض الاتجاهات الكلية في نظرياتنا، فإن التفكير على نطاق واسع في الطبيعة التكوينية للذاتية وتحديداً في التطورات التفاضلية لذاتية الجندر يساعدنا على استخلاص الخيوط المتشابكة للاضطهاد والهيمنة.(xvi)

وفي محاولة للاحتفاظ بهذا التوتر، أقوم بتفحص علامات خطاب الذكورة في نَصّي حسن وأونداتجى مستعيناً بما يدعوه سميث وواطسون "ممارسة قرائية لوجهة نظر"(xxviii)، قراءة تكشف عن خصوصياتها بالنسبة لكلا النصين قيد الدراسة وتناولي الخاص لهما بوصفي قارئاً. ولقد اخترت فحص حكايات السيرة الذاتية للمهاجرَين لعدة أسباب. أولاً، لاعتقادي أن كتابات المهاجِرِين التي نشرت في الغرب وللقارئ الغربى، كما هو الحال بالنسبة لهاتين السيرتين، تحرف الخطابات الغربية التي تتبناها. إن الهُجنة الثقافية لتجربة المهاجر تجعل هؤلاء الكتاب يعكسون صورة مضطربة منحرفة بعض الشيء للأشكال الغربية التي يستخدمونها. ومن ثم، يقدمون منظورات للثقافة الغربية تظل في أغلب الأحوال خافية عن أبصارنا. ولا يعنى هذا القول بأن أدب المهاجرين يمثل نوعاً من الرؤية البديلة، صوتاً للاختلاف المحض. إن حركة مرور المهاجر بين الشرق والغرب، بين الجنوب والشمال، بين العالمين الثالث والأول، تجعل حركة المرور الأيديولوجي بين هذين العالمين واضحة ومحسوسة، وهو واقع لا مفر منه لما بعد الكولونيالية الحديثة. إن حسن وأونداتجي من أبناء الطبقة المميزة، وكلاهما تلقى تعليمه في مدارس استعمارية كانت تغرس في وقت مبكر القيم الأوروبية، ما أدى في نهاية الأمر إلى هجرتهما تباعاً. وفضلاً عن ذلك، يشير استخدامهما لنوع السيرة الذاتية- أو معارضتهما له- وهو في حد ذاته شكل غربي مميز يدور حول تكوين الذات-

إلى تأثرهما القوى بالأيديولوجيا الغربية. ولكن بينما يكون هذا التأثير راسخاً يتعذر محوه، فإنه لا ينظر إليه بوصفه كُلاً، لأنه كما بين الكُتّاب الذين كانوا ينتمون إلى المستعمرات السابقة للامبراطورية البريطانية، عندما يتبنى الكتاب ما بعد الكولونياليين الأشكال الأدبية الغربية مثل السيرة الذاتية، فإن وضعيتهم الهامشية خارج المركز، تغمر نصوصهم بمستويات متفاوتة من التقويض والمقاومة.

ثانياً، إن حركة المهاجر بين أيديولوجيات عديدة مدهشة للغة، والمكان، والثقافة، والطبقة، والجندر تكشف كيف أن الهوية هي إلى حد كبير مُركَّب اجتماعي. إن تصورات الذات يحسمها وفرة الخطابات المتداولة بين المُركَّبات الاجتماعية. وحيث تكتسب هذه التحركات تشديداً دراميا مؤثراً في إزاحات حكي المهاجر، فإنها تمكن أهل الثقافة إلىورو-أميركية من فهم أنماطها المعتادة غير القابلة للكشف. ثالثاً، إن هذا الكشف مهم بالنسبة لما أقصده في هذا المقال من توسط بين بنَى الذكورة لأن سيطرة الذكر في الثقافة الغربية احتفظت بفاعليتها طويلاً من خلال محاولة البقاء مستترة، وباتخاذ نفسها مقياساً للحالة الطبيعية المدنية التي وفقاً لها تنحل بشدة اختلافات "الأنوثة" و"التخنث"- ناهيك عن "الهمجية" و"الوحشية". وعلى الرغم من ذلك، كما قال أنتوني إيست هوب "إذا ما أمكن إظهار الذكورة باعتبار أنها تمتلك هويتها وبنيتها الخاصة، إذن لما أمكنها الزعم بعد ذلك أنها كلية". وأنا أقترح هنا تعقب العلاقات بين نمط محدد من الذكورة، اتجاه لبناء الهوية بفصل الفرد عن علاقاته الأصلية وتأسيس نمط واحد محدد للإمبريالية الاستعمارية الجديدة والخطاب الاستشراقي[1] لكي يتسنى كشف الطريقة التي يشكل بها كل منهما الآخر ويشوشه.

---

(1) الاستشراق كما وصفه إدوارد سعيد خطابٌ مُفصّل صُنع في الغرب لوصف الشرق. إن الشرق ليس موقعاً جغرافياً بقدر ما هو "فكرة ذات تاريخ وتقاليد في الفكر، والمجاز، ومفردات اللغة، منحته واقعيةً وحضوراً في الغرب ولأجله.

والسبب الرابع والأخير لفحص هاتين السيرتين الذاتيتين لمهاجِرَيْن أقل "صواباً من الناحية النقدية" بكثير لأنه يميل بشكل يفتقر إلى الدقة لحذف التمثيل والواقع، الأدبي والحرفي، السيميوطيقي والجوهري. إن ما أعنيه هو أن الطريقة التي يعالج بها هذان الكتابان قضايا الذكورة، والهجرة، والسيرة الذاتية، قد غيرت بشكل مباشر تعاملي مع هذه القضايا. وفي الفترة البينية التي تقع بين الكتابة الأصلية لهذا المقال منذ أكثر من عام، وإعادة كتابته في الوقت الراهن، قمت برحلة إلى أثيوبيا لأول مرة منذ الطفولة. لم أكن أريد العودة مطلقاً. لقد كنت مقتنعاً على الدوام باستحالة العودة إلى ماضيك. ولكن عملية البحث وكتابة هذا المقال أقنعتني أن العودة إلى زيارة الماضي يمكن أن تنطوي على فوائد جمة حتى يمكنني فهمه فهماً نقدياً، وتأمل مشاهد نشأتي الأولى كذكر بروتستانتي أبيض مميز يتحدث اللغة الإنجليزية. لقد كانت معظم هذه العلامات الخاصة بهويتي في أثيوبيا، لافتة للنظر بكل تأكيد. لقد كانت تؤكد إنني نشأت خجولاً، موضوعاً للفضول والريبة، والاهتمام بشكل دائم. وفي الوقت الذي كان يمكن لي أن افترض أن هذه الأشياء أمر "طبيعي"، لم يكن بالإمكان أبداً الافتراض بأنها أمر "كوني". لقد حفزتني قراءاتي لنصي حسن وأونداتجي لمراجعة هذه العناصر الخاصة بماضي، ليس لمجرد معرفة كيف شكلت تصوراتي المبكرة، ولكن للانتباه للطرق التي تواصل بها تشكيل وتغذية اهتماماتي ومساعي الراهنة. من الممكن أن تقنع نفسك أنك في النهاية خارج مصر إلى الأبد، ولكنك سوف تكتشف أن مصر تسري دائماً في عروقك، وسوف يأتي وقت يكون فيه من المهم الاعتراف بفاعلية سريانها.

يكتب حسن في بداية حكيه "ولدت في 17 أكتوبرعام 1925 بمدينة القاهرة بمصر. وعلى الرغم من إنني أحمل أوراقاً ومستندات ثبوتية تحمل التاريخ والمكان، فإنني لم أشعر أبداً في أي وقت من الأوقات أن لهذه الحقائق أثر حاسم في حياتي. إنني لا أتذكر المنزل الذي ولدت فيه". إن السخرية القاسية التي ينطوي عليها هذا الادعاء، الذي تستهل به السيرة الذاتية التي

تدور معظم وقائعها في مصر أيام طفولة الكاتب، هي إحدى السمات المميزة لأدائه التوكيدي المعقد العنيف الذي يزعم في مقاله الذي كتبه عام 1980 حول"شبْه السيرة" parabiography إنه عنصر لا مفر منه لتعريف الذات الإنسانيَة. (595-612)[1]. إن حسن يُعَرَف الذات وفقاً للفصل من خلال عزل الذات عن الآخرين، عن المجتمع، وعن الماضي، صياغة ذكورية مميزة للهوية[2]. لقد غادر مصر في سن التاسعة عشر ولم يعد إليها منذ ذلك الوقت مطلقاً. يقول عن والديه "كانا ميتين بالنسبة لي ربما قبل أن يدخلا قبريهما"(31) إنه لا يحقق أي تواصل مع المجتمع والثقافة المصرية من أي نوع. إن كاجا سيلفرمان تشرح كيف يفصل الانسلاخ الأوديبي الابن ليس فقط عن والديه، ولكن أيضاً عن ماضيه العرقي والثقافي. تقول كاجا إن الابن ما أن يترك والديه ويشرع في تأسيس هويته المستقلة الخاصة به حتى:

> يجد نفسه في خندق واحد مع تلك الخطابات والمؤسسات التي تميز النظام الرمزى الراهن في الغرب، وسوف يستمد منها التصديق والدعم على المستوى الروحي إن لم يكن على المستويين الاقتصادى والاجتماعي. بعبارة أخرى، سوف يتعرف على نفسه داخل مرآة الأيديولوجيا المهيمنة، حتى وإن وضعته أصوله العرقية ومنزلته الاقتصادية في تناقض معها.(141)

---

(1) يمكن تتبع أثر حاجة حسن لإنجاز هذا "الفصل البغيض" في الصراع بين الجبريين النظريين أصحاب نظرية الذات ما بعد البنيوية، و القناعة البراجماتية حول موثوقية التجربة الشخصية التي تتخلل كتاباته البحثية. إن أشكال التجريب الخاصة بتعدد الأصوات والتي تشمل صوت الناقد وصوت كاتب السيرة الذاتية في "النقد النظير" (1975) و"التحول ما بعد الحداثي"(1988)، تُعَدُّ نموذجاً لهذا الصراع. إنه يكتب عام 1988 "على الرغم من أن الذات يمكن ألا تجد أساساً في التحليل النظري، فإن بمقدورها الاستغناء عن هذا الأساس. إن الذات، فيما أزعم، تجد مسوغاً لها في الواقع المعيش والفعال"("Quest for the Subject"429). لأنها تحيا باختصار عبر التوكيد.

(2) أنظر أنتوني إيستهوب و فيكتور سيدلر لمناقشة حول شفرة إقصائية ذكورية. وتلاحظ بريجيت شير شازلر أيضاً أن "النموذج الكامن في أهم ملامح الخروج من مصر هو شكل الثنائية، الفصل، الانقسام، التقسيم إلى اثنين" (248)، ولكنها تقرن النموذجَ بالسيرة الذاتية للمهاجر عموماً دون النظر بشكل خاص إلى علاماتها الذكورية في نص حسن.

ويصادق الفيلسوف إليهودي فيكتور سيدلر على كلام سيلفرمان دون أن يستخدم مصطلحاتها المستمدة من علم النفس التحليلي. إنه يزعم أن من الشائع بالنسبة للرجال ذوي الأصول العرقية إنكار خلفيتهم الثقافية حتى يتسنى لهم الاندماج في المجتمع المهيمن. "إننا نتعلم التخلي عن جوانب تاريخنا وثقافتنا " حتى:

> نُعامل كأكفاء من قِبل الآخرين. ويبدو الأمر كما لو أن من المتعين علينا أن ندفع ثمن الجهد المؤَلم والصعب المتعلق بتفكيك هوياتنا لكي نُعامل بإنصاف وعلى قدم المساواة مع الآخرين... ومن هذا المنطلق نغدو غرباء عن مظاهر تاريخنا وثقافتنا... إننا نتلقى التشجيع ضمن إطار ثقافة معنوية ليبرالية لكي نفكر في طبقتنا وأصولنا الإثنية بوصفها ارتباطات عاطفية يتوجب تجاوزها في نهاية المطاف.(25-124)

إن رحله حسن "الخروج من مصر" إلى الولايات المتحدة، تقدم مثالاً للطريقة التي يتضافر بها الفصل الذكوري بسهولة مع سياسات الإمبريالية الكولونيالية الجديدة[1]. إن حسن بتقديمه لنفسه بوصفه الرجل العصامي الذي هجر الشرق الخانق والمقبض لإحراز النجاح والتقدير في الوطن الحر الواعد للغرب، يؤكد النمط الاستشراقي الذي ينتقل وفقاً له باحثون من الشرق للجامعات الأوربية وأميركا الشمالية لتحقيق طموحاتهم المهنية، ومن ثم يؤكدون تفوق التعليم "الغربي" على نظيره "الشرقي". إن المواءمة بين المكانة الفكرية والإمبريالية الجديدة كما يكتب إدوارد سعيد "يمكن اعتبارها أحد الانتصارات الخاصة للاستشراق"(322) . إن أحد المعاني الضمنية لما أطلق عليه حسن نفسه "الهروب الكبير من مصر" هو تبرير سيادة الغرب على الشرق.

---

[1] انظر مناقشة كاثرين بلسي حول العلاقة بين ظهور الذات الفرد وحاجة الرأسمالية الصناعية لقوة عمل قابلة للانقياد. pp.67 ff

لقد كان حسن على الرغم من ذلك شديد الوعي بذاته، شكَّاكاً بحيث لا يمكن أن يكون مؤيداً ساذجاً للغرب. إن الأستاذ الجامعي الذي اصطبغ بالصبغة الأميركية على نحو ناجح يتساءل "الجذور، الكل يتحدث عن الجذور، ليس لي شأن بهذا كله"، ولكن تأكيده يستدعى السؤال الذي طرحه ابنه جيوفري: "أنت تكتب سيرة ذاتية يا أبي؟ ولكنك لم تتحدث في المنزل مطلقاً عن مصر؟"، فإذا كانت الجذور لا تشغله حقيقةً، فلماذا إذن ينقب عنها؟ و بشيء من السخرية الذاتية النموذجية، يقوم حسن بطرح السؤال بنفسه:

> ولكن لماذا السيرة الذاتية الآن؟... هل السيرة الذاتية تسويغ لمنفاي الذاتي في أميركا؟ لقد توافد الرجال والنساء إلى أميركا، فراراً أو سعياً، تحفزهم دوافع شتى. ولكن المنفى السيكلوجي يختلف اختلافاً بيناً، إن حالته أكثر تواطؤاً وغموضاً... أي مطلب ملح يفصح عن نفسه عبر هذا النفي الذاتي؟ (106)

إن هذا المطلب يمكن أن يكون شيئاً يشبه مطلب كاتب السيرة الذاتية البذرية (التورية مقصودة) أوغسطين، الذي استعاد ذكريات شبابه حتى يمكنه أن يصور بدقة ما أنكره من حياته. ويمكن أن يشبه الإسرائيليين القدماء الذين دأبوا على إعادة رواية سفر الخروج من مصر ليؤكدوا على المنافع الروحية والمادية لهجرتهم لأرض المعاد. إن حسن يكتب "إن إعادة بناء الذات ساعدني على أن أفلت من حقوق الميلاد: اللغة ونداء الدم. أفلت؟ أتحرر. لقد تعلمنا القتل في الأسرة ، كما يَعْلم الإغريق القدماء، وتدربنا على كبرياء أوديب أمام أبو الهول"(6) إن العنف الأوديبي الذي تستدعيه هذه الفقرة ذو نظير رمزى في الترسانة الحقيقية للبنادق، والسيوف والسكاكين- المملوكة عادة لأبيه، والمملوكة له أحياناً، التي تمد ذاكرة حسن بالكثير من الأحداث. ومنذ اللحظة التي شعر فيها بخليط غريب من الخوف والروعة عندما سيخ والده حية على طرف سيفه، وحتى الأوقات التي قضاها في نادي الشيش Maitre Prost في القاهرة، يكشف حسن عن "ولع بالسيف" (76)، وهو ولع يتجذر في الاعتقاد بأن العنف هو البوتقة التي تُختبر فيها همة الذكر. إن الشجاعة في مواجهة السيف هي التي تثبت له أنه قهر مخاوفه

الداخلية. باستطاعته أن يقطع صلته بأسرته ووطنه ولا يبكي. إنه يصرح "كان هناك شيء بداخلي يتطلع دائماً لحالة الظمأ، والعزلة القاسية التي تسم حياة البدو." (41)

عاودني حلم سيئ. حلمت إنني اضطررت للعودة، لأتمم مهمة سخيفة- أغلق باباً تُرك مُوارباً، أطعمٍ أحد طيور الكنارى، أهمس برسالة. كان هناك رعبٌ في الحلم السخيف، رعبٌ واقتضاء، وكذلك إحساس داخلِ الحلم نفسه، إنني حلمتُ نفس الحلم من قبل، وداخَل هذا الإحساس شعورٌ أنه في كل مرة أحلم هذا الحلم، يتبلور شيء ما: لم أعد في حاجة للعودة مرة أخرى. (09-108)

إن اضطراره المتكرر لإغلاق الباب يشى برسالة تفيد بأن انسلاخه عن الماضي ليس نهائياً[1]. حتى كتابة السيرة الذاتية- لو قرأناها باعتبارها تعويذة للماضي- تعد غلقاً آخر للباب. كم غلقاً آخر يحتاج حتى لا يضطر للعودة مرة أخرى؟

إن وعي حسن بقلقه، بتضاربه الخاص، يمكن معاينته في التناقض بين تصميمه على الكتابة حول هروبه من ماضيه وتفكيره في الآثار المحتملة لتلك الكتابة: "هل ستعيد كلماتي استعمار الفلاح الذي لن تتاح له فرصة قراءتها بكل تأكيد، شأن كل تلك الكتب المتبحرة [المصريات] التي قرأتها؟"(48) السؤال مزعج بالطبع حيث من المحتمل أن يكونوا قد توفروا على قراءتها بالفعل. ومن المحتمل تماماً أن ينبري إفصاح حسن عن رغبته في التنصل عن ماضيه في مصر عن إعادة استعمار الفلاح، إعادة تدوين الخطاب الاستشراقي الذي يتلهف على/ و يستبعد في وقت واحد غير الغربي. إن الصراع بين رفض حسن لمصر واهتمامه المؤقت بالفلاح يمثل صورة مبالغ فيها للكفاح الذكوري،

---

[1] يكشف الحلم عن الخاصية الدقيقة لـ"النسيان السعيد" الذي استدعاه حسن في تصديره لـ"النقد النظير": "يقدم نيتشة هذا الاستفزاز: نظراً لأن الإنسان الذي يفعل يجب، طبقاً لغوته، أن يكون بلا ضمير، فإن من المتعين عليه أيضاً ألا يكون بلا معرفة؛ إنه ينسى كل شيء لكى يتمكن من فعل شيء... "ولا يمكننا بطبيعة الحال أن تنسى أبداً؛ إن الواقع لا يغفر شيئاً. ولكننا يمكن أن نحرك هذا النسيان السعيد الذي يتيح لأحد الأفعال استكمال نفسه في فعل الإبداع"(xii)

لجرح الذات المتواصل والمتكرر الضروري لقمع الوعي المزعج بالتضامن المشترك مع الآخرين.

إن الشعريات النسوية للسيرة الذاتية تثبت أن الدافع لتعريف الذات عن طريق الانفصال عن الآخر، ذكوري. إن ماري ماسون تزعم أن "انكشاف ذات الأنثى يرتبط بتعيين هوية آخر"(210)، بينما تبين سوزان ستانفورد فريدمان أن ذات الأنثى تمثل نفسها ليس في علاقتها تحديداً بآخر ولكن بمجموعة من الآخرين. إن فريدمان تنحاز إلى الرأي الذكورى الذي ورد في مقال جورج جسدورف المؤثر حول "شروط وحدود السيرة الذاتية" عندما تصر على أن ذات الأنثى في السيرة الذاتية، خلافاً للفرد (الذكر) عند جسدورف "لا تضع نفسها في تعارض مع كل الآخرين، لا تشعر بوجود ذاتها خارج آخرين، وهي مع ذلك أقل معاداة للآخرين، ولكنها تقف مع الآخرين في وجود من التضامن المشترك(56). إن قراءة سريعة للسير الذاتية التي كتبتها نساء مثل سارة سولري، وليليان هلمان، ومارى ميجز، وفيوليت ليدوك، وماكسين هونج كينجستون، ومارجريت لورانس سوف تؤيد الشعريات متداخلة العلاقات للسير الذاتية للنساء عند ماسون وفريدمان. تقول سارة سوليري "إن الحياة في اللغة تعادل الحياة مع الآخرين"(177)[1].

[1] إن نموذج العلاقات المتداخلة لتمثيل الذات الأنثوية مهم بالنسبة للطريقة التي توضح بها انحياز وخصوصية النموذج الذكوري- الفردي. ومع ذلك، فهو ليس بالضرورة طريقة ناجحة لتشكيل الذات. إن ليندا وارلي تشير إلى أنه "بينما كانت محاجة ماسون وفريدمان مقنعة بالنسبة للنقاد النسويين وأنها أنتجت قراءات متبصرة للسير الذاتية للنساء، فإنها تتخذ طابعاً إشكالياً في السيرة الذاتية Meatless Days لسوليري. فعلى الرغم من أن الراوي يعكف على فحص طبيعة التعالق مع أولئك الذين برزوا بشكل واضح في حياتها...فإن البناء النصي وموقع الـ أنا في علاقتها بـ آخر لم تنتج بالضرورة صورة شخصية متماسكة للذات"(115). إن مقال وارلي يفحص كيف غيب تعدد العلاقات والتطابقات التي تشكل الـ أنا الخاصة بسوليري وتزعزع أي رسم لملامح مجملة و كاملة للذات في سيرة سوليري الذاتية.

لقد أُقتُرح هذا الفهمُ العلائقي للذاتية من قبل الباحثين النسويين، ليس كجانب جمالي ولكن كممارسة سياسية مثالية. إن جلوريا أنزالدوا تكتب "إن حل المشكلة بين الجنس الأبيض والملونين، بين الذكور والإناث:

يكمن في معالجة الشرخ الذي نشأ في الأساس الذي تقوم عليه حياتنا، وفي ثقافتنا، ولغاتنا، وأفكارنا. إن اجتثاثاً شاملاً للتفكيرالثنائي للفرد والوعي الجمعي هو بداية نضال طويل، ولكنه نضال يمكن، كما نرجو، أن يوصلنا إلى وضع نهاية للاغتصاب، والعنف، والحرب.(80)

إن هذا التحول في النماذج- كما اقترحت أنزالدوا، وترين مين- ها، وفرانسوا ليونيه من بين أخريات- يمكن أن يحدثه أناس يسكنون هوامش الثقافة، أناس يتحركون بين أنظمة أحادية للسلطة: نساء، مهجنات mestizas، خلاسياتmetis، مهاجرات- نساء خبرن ما يطلق عليه ليونيه "الخليط الثقافي للمجتمع" metissage[1] ، يَخْتَزِنَّ علاقات متعددة للجندر، والعرق، واللغة، والطبقة، والقومية، والثقافة. ففي الفضاء بين الأنظمة الثقافية والأيديولوجية تواجه الذات فصلاً للخطابات المتناقضة، وفي هذا الفضاء الذي يتخلل الأنسجة الخلوية، يمتلك التغير الثقافي، من ثم، إمكانية الظهور. إن ليونيه يكتب "علينا أن نصوغ رؤى جديدة حول أنفسنا، تصورات جديدة تسمح لنا بالتفكير على نحو آخر، أن نتجاوز التناظرات والثنائيات القديمة التي تحكمت في أساس وإمكانية الفكر ذاته، والوضوح في كل الفلسفة الغربية"(6).

والحقيقة هي أن كلا الرجال والنساء يعيش في اللغة، ولا تعد صيغ التمثيل الذاتي- الفردية والمتداخلة العلاقات- المتعارضة قطبياً، جوهرية بالنسبة للجنسين. إنها وظائف لما أطلقت عليه تريزا دي لوريتيس "تكنولوجيات الجندر". لقد استخدمت المصطلح الذي استعارته من فوكو بعد أن عدلته لتجري تدخلاً استراتيجياً في نموذج لويس ألتوسير الخاص بالتكوين

---

[1] انظر Lionnet "Metissage, Emancipation,and Female Textuality in Two Francophone Writers."

الأيديولوجي للذات الفردية، مؤكدة أن نظام الجندر واحدٌ من أهم أسس الأجهزة الأيديولوجية. لقد استعارت عبارة ألتوسير "كل الأيديولوجيا تقوم بوظيفة تشكيلِ الأفراد المتعينين بوصفهم ذوات"، وعدّلتها لكي تتفق ومحاجتها بالتشديد على أن "للجندر وظيفة تشكيلِ الأفراد المتعينين بوصفهم رجالاً ونساء"(6) وتشير دي لوريتيس إلى أن التحول من "الذوات" إلى "رجال ونساء" يميز الفرق بين نظامين للخطاب: خطاب النظرية الفلسفية كما استعمله ألتوسير، والخطاب التداولي للكلام إليومي. إن نظام الجندر المضمر في الخطاب الأخير، كما تشرح، بنية سوسيو- ثقافية وجهاز سيميوطيقي في آن معاً، نظام من التمثيل يعين المعنى (الهوية، القيمة، المكانة، موقع القرابة، المكانة طبقاً للتراتبية الاجتماعية، إلخ) للأفراد داخل المجتمع"(5)[1]. إن عملها بمثابة نقلة سياسية لأن التأكيد على أن الجندر ناتج البنية الاجتماعية- يتأثر بالبيولوجيا، ولكنه لا يتحدد بها- يفتح إمكانية التغيير، وتحويل الشفرات والحدود التي تحدد سلوك الجندر. ومن ثم تكتب:

> إن الزعم بأن التمثيل الاجتماعي للجندر يؤثر على بنائه الذاتي، وبأن التمثيل الذاتي للجندر، على العكس من ذلك، يؤثر على بنائه الاجتماعي، يفتح إمكانية القدرة على التصرف بحرية لدى الأفراد والتأكيد على حرية الإرادة على المستوى الذاتي، بل والفردي بالنسبة للممارسات الميكروسياسية واليومية التي اعتاد ألتوسير نفسه إنكارها بشكل واضح. وسوف أؤكد من جانبي على تلك الإمكانية"(9)[2].

[1] تصوغ سيدوني سميث توكيداً مماثلاً في "شعرية السيرة الذاتية للنساء": "إن المعنى الذي تخصصه الثقافة للاختلاف الجنسي، أي، أيديولوجيا الجندر، شَكَّل دائماً نظاماً أيديولوجياً أساسياً لتأويل وفهم الهوية الفردية والديناميات الاجتماعية... للحفاظ على فكرة الرجل بوصفه الكائن الذي ليس امرأة، وعلى المرأة أن تظل مصونة... والشيء الذي يتسم بالأولوية بين المقاصد الأيديولوجية الكامنة في الأشكال واللغة من ثم هو رغبة الثقافة في تحديد الاختلاف بين ذاتية الرجل والمرأة والإبقاء عليه".(48-49)

[2] تبدي جوديث بتلر ملاحظة مماثلة في Gender Trouble عنما تجادل أنه إذا كانت الهوية أداء مكرراً للسنن الاجتماعية، فإن الوساطة تنشأ إذن في الإزاحات التي تحدث بين كل تكرار.

إن سيدوني سميث وجوليا واطسون يتبنيان هذا الرأى ويبينان كيف أن السير الذاتية التي كتبها اولئك الذين هُمشوا ووُضعوا في مصاف الأقلية بواسطة المراكز اليوروأميركية - إنهما يتحدثانَ تحديداً عن الكتابات النسائية ما بعد الكولونيالية- تحمل إمكانية تأكيد تلك الحرية الميكروسياسية. إنهما يؤكدان "إن تمثيل الذات self-representation وتقديم الذات-self presentation يملكان إمكانية التدخل في التحيزات المستكِنّة لعلاقات السلطة":

حتى لو حاوَلت الذات الكولونيالية محاكاة بعض الأنماط التقليدية، فإنها تفعل ذلك بشكل مختلف. إنها بهذا تعري فجوات تلك الأنماط وتناقضاتها، وتحرف معانيها، وتسائل سلطتها، لأن للمتكلمين غير الشرعيين طريقتهم في فضح تقلب الأشكال. (xx)

وهكذا، تصبح الكتابات الخاصة بالسير الذاتية أو الكتابات التمثيلية للذات التي يكتبها كُتاب ينتمون إلى الأطراف، مواقعَ لصراع التعريفات وتكنولوجيات الذات.

لقد قرأت "إرث العائلة" Running in the Faily لمايكل أونداتجي باعتبارها مجموعة من التمثيلات الذاتية تزعزع استقرار مجال متكامل من التكنولوجيات المهيمنة للذات. وسوف أسلط الضوء في هذا المقال على الطرق التي تفند بها رواية "إرث العائلة" وتمشكل خطاب واحد بعينه: تكنولوجيا الذكر كنوع[1]. وشأنه شأن "الخروج من مصر"، يدفع هذا الحكي المُنْصَب على

ونظراً لأن كل فرد يؤدي الدور أو الأدوار التي يتوقعها المجتمع، فإنه سوف لا يبلغ المثال ويضطر لإعادة المحاولة. وفي الفصل بين أداء الذات والمثال الاجتماعي، ينفتح فضاء لوساطة ميكروسياسية، كما تعترف دي لوريتيس. انظر على وجه الخصوص الفصل الختامي لبتلر From Parody to Politics.

[1] علق آخرون على الطرق التي يزعزع بها نص أونداتجي الترميز النوعي أيضاً. إن ليندا هتشيون تصف "إرث العائلة" بـ"فوق المتخيل الجرافيتي التاريخي"، وتبين كيف أن انعكاسها الذاتي ما بعد الحداثي يجلب الاهتمام إلى "طريقة تأليف" تاريخ العائلة the Canadin

السيرة الذاتية إلى الصدارة انقطاعَ الصلة بين المهاجر الذكر وماضيه العائلي والثقافي، ولكن بينما رفض حسن العودة إلى الماضي، يبدي أونداتجي انبهاراً به. إن رواية "إرث العائلة" تروي محاولة الكاتب، بعد عشرين سنة من الغياب، لاستعادة الصلة بماضيه في سيريلانكا. وفي الوقت الذي يكتفي فيه حسن بمجرد العودة إلى ذكرياته، يعود أونداتجي مادياً إلى غرف الجلوس وحدائق عماته وأولاد عمومته وقريباته اللائي ما زلن على قيد الحياة في سيريلانكا. إنه يكتب في مستهل رحلة عودته "سوف أعود إلى العائلة التي نشأت فيها، أريد أن أتواصل معها بالكلمات"(22). إن أونداتجي يريد على وجه الخصوص صياغة فهم جديد خاص به لوالده المتوفي. ويتلخص مشروعه في عبور الفجوة الأوديبية. ولكن، كما تشير سمارو كامبوريلي، فهذا لا يعد محاولة مباشرة يقوم بها الإبن لإدراج نفسه ضمن قانون الأب. وعلى الرغم من "رغبة" الكاتب الواضحة" لتعيين أبوّة لفعل كتابته"، وعلى الرغم من حقيقة بروز الأب بوصفه الشخص الذي يحفز الكاتب للكتابة بحيث يكون "الأب وليس الأم هو مصدر إرث العائلة " تؤكد كامبوريلي أن "ميرفن أونداتجي (الأب) لا يمثل شخص الأب المُشرِع بقدر كونه قانون الفضيحة... إنه مركزٌ مُوزَّع، شخصٌ يفكك سلطته الأبوية الخاصة"(88).

ذكريات مايكل أوندا تجى عن والده السكير تحفز رحلتَي عودتة إلى سريلانكا التي تمده بمادة "إرث العائلة". يتحدث أونداتجي عن عودته: "لقد بَدأت المسألة بحلم... لقد رأيت والدي محاطاً بالكلاب، التي كانت تنبح في المشهد الاستوائي"(21) كانت الصورة الكابوسية تشير إلى واحدة من القصص السريالية الكثيرة لهوس الشراب الذي يستحوذ على ميرفن. ويعترف أونداتجي "قصة عن أبي لا يمكنني أن أتصالح معها"(181). وطبقاً لهذه القصة، يجد آرثر صديقُ والده ميرفن يسير عارياً في الغابة ممسكاً بقوة تفوق قوة البشر

(Postmodern 81-93) ويؤكد سمارو كامبوريلي أن "إرث العائلة" ليست، في الحقيقة، و لا يمكن أن تكون، سيرة ذاتية... إن معنى "إرث العائلة" منقوش في سجلات أنواعها المتعددة التي تفكك التفضيل الأوتوبيوغرافي للمرجعية الذاتية"(81).

بخمسة حبال، وكلب أسود معلق بطرف كل حبل. ويشرح الإبن "كانت الكلاب قوية بما يكفي بحيث لا يُخشى عليها من خطر الاختناق، وكان الخطر يحيط بالرجل العاري الذي كان يمسك بها بطول ذراعيه، والتي كانت تتأرجح في مواجهته مثل أحجار مغناطيسية ضخمة دكناء... لقد كان يقبض على كل شرور المناطق التي مر بها ويستحوذ عليها"(182). إن القوة التي تفوق قوة البشر، والمحاولة الموهومة للسيطرة على شرور العالم، والتهديد المتعلق بتدمير الذات، تعد كلها نماذج ذكورية في أقصى أشكالها تطرفاً: العزلة والعنف، الإنسان مجرداً من هيئته الاجتماعية، نضاله للسيطرة على عالم ينذر بالتهديد[1]. ابتعاد ميرفن وجنونه يذكران أونداتجي بجلوسستر وإدجار على حافة جرف شكسبير المُتخيل. يكتب أونداتجي "إنني أتوق للَّحظة التي يكشف فيها إدجار عن نفسه في المسرحية لجلوسستر، ولن تجيء هذه اللحظة أبداً. أنْظُر، أنا الابن الذي بلغ سن الرشد. أنا الإبن الذي عددته خطراً، والذي برغم ذلك يحبك"(180) ولكن، خلافاً للحظة شكسبير في المسرحية، لم يُحل اللغز أبداً. وعلى الرغم من إعادة البناء الخيالية والمتعاطفة لوحدة ميرفن، وعزلته القاسية بعد طلاقه وتفرق أطفاله، يضطر مايكل للاعتراف:

> هناك الكثير مما يتعين معرفته، ولا يسعنا سوى أن نخمن مما يجري حوله، حتى يتسنى لنا معرفته من الأفعال الطائشة التي يخبرنى بها أولئك الذين يحبونه. ولكنه يبقى مع ذلك واحداً من تلك الكتب التي نتلهف على قراءتها والتي تظل صفحاتها غير منقحة. (200)

ما يلفت الانتباه هنا ليس مجرد تعبير أونداتجي عن إحباطه بسبب عملية الفصل الخاصة به وبالظروف التي تسببت في انسلاخه عن أبيه، وأسرته، وثقافته وتراثه، وليس مجرد رفضه للموقف الاستثنائي للذكورة، ورغبته بدلاً من ذلك في استعادة القرابة، وجَسر الفجوة العميقة بين الحاضر

---

[1] يربط جون رسل شخصية ميرفن بشخصية هولدن جولفيلد المضطربة نفسياً في رواية "الحارس في حقل الشوفان"(83)، ولكنه لا يعلق على زعزعة النوع أو الجندر في أي من النصين.

والماضي، الذات والآخر، الشخصية الفردية والمجتمع. وما يهم هنا هو أنه في نصٍ مُرتكزه الرغبة في معرفة الأب، يعترف أونداتجي، الابن، بالفشل. ومن ثم ينغلق النص على تناقض عميق: التأكيد على الحاجة لإعادة تأسيس الروابط مع الماضي، والشك في إمكانية تلبية هذه الحاجة؛ التأكيد على التأثير الذي لا مفر منه للأب على حياة الابن، والشك في كيفية تعقب أو تفسير هذا التأثير.

انشغال أونداتجي بالسياسة السريلانكية هو أحد مظاهر هذا الشك. فالناقد ما بعد الكولونيالي أرون موكيرجي يأخذ على أونداتجي "إحجامه أو عجزه عن وضع أسرته في شبكة من العلاقات الاجتماعية"(57) ويقول إن عدم لفت الانتباه الصريح إلِى امتلاك أسرته لمزارِع الشاي الكولونيالية قبل وبعد حكومات الاستقلال، يُطبع، بل ويضفي بهاء على المستعمرين. إنه التحدي الذي تشى به السطور التي يستشهد بها من الشاعر السيريلانكي لاكداسا ويكرامسيناه:

لا تحدثني عن ماتيس

ولا عن الأسلوب الأوروبي لعام 1900، وتقليد الأستوديو

حيث تستند المرأة إلى الأبد

إلى صحيفة من الدم

حدثني بدلاً من ذلك عن الثقافة عموماً-

كيف تَلقَّى القتلةُ العون

من الجَمال الذي سُرق من المتوحشين: إلى قرانا النائية

و أكواخنا العارية المغسولة بالبياض المرشوشة بالقصف،

يأتي الرسامون. (86-85)

ذكر أونداتجي في عجالة تمرد الطلبة عام 1971، ولكنه لم يبذل أي جهد لبيان أهمية هذا في تاريخ سريلانكا، ولم يذكر أن الشبان السريلانكيين الصغار حاولوا إجبار الحكومة ما بعد الكولونيالية على إعادة توزيع الأراضي على نحو يحقق قدراً أكبر من المساواة وتوفير المزيد من الفرص للفقراء، ولم يكشف سر العلاقة الكومبرادورية لأسرته المالكة للمزارع بالسلطة السياسية في ذلك الوقت المضطرب[1]. وليس من الصعب إدراك أن صورة أسرته التي تشبه جاتسبي بحفلاتها الغارقة في الشمبانيا، والسيارات المكشوفة ذات المقعدين، ورقصات التانجو على ضوء القمر، تقدم نموذجاً للمنزع الساحر للخطاب الاستشراقي. إن سيلان أونداتجي الملغزة، "حيث تساوى كذبة محبوكة ألف حقيقة"(206) هي بالتحديد ذلك الشرق المغرى، موضوع الرغبة الإمبريالية الذي وصفه بعناية إدوارد سعيد.

ومهما يكن من أمر، فإنني لن أذهب إلى ما ذهبت إليه ميكريجي في تأكيدها القاطع بأن "أونداتجي متحيز للمستعمر"(56)[2]، لن أفعل ذلك لأني قرأت الخطابين الذكوري والاستشراقي جنباً إلى جنب معتقداً أن عدم الاهتمام المباشر لأونداتجي بالسياسة السريلانكية يرجع إلى انقطاع صلته بكل شيء سريلانكي- بما في ذلك الأسرة، والثقافة، والتاريخ، والسياسة. إن تطابقه مع موقفي الخاص بالنسبة للسياسة السريلانكية مستحيل بسبب التناقض الذي

---

[1] يطرح ماندوايلر الأسئلة التي تفترضها هذه المعضلة: "هل كان تفتت الثروة المتوارثة مجرد شيء أثر على أسرة أونداتجي وأسرة جراشيانس أم كانت هناك أسباب اجتماعية أعمق بالنسبة لجيل "الشباب المتأجج" الذي وصفه أونداتجي؟ ما العلاقة التي كانت تجمع الجماعة الاجتماعية التي وصفها بالإدارة الاستعمارية بالمجموعات والطبقات الأخرى في سيلان؟ إذا كانت هذه الجماعة الاجتماعية قد وقفت خارج التيارات السياسية العديدة في زمنها (كما يوحى أونداتجي فيما يبدو)، فما الذي دفعها لاتخاذ هذا الموقف؟(139). ولكن الحقيقة هي أن تلك الجماعة لم تكن سياسية. لقد تورطت جماعة البيرجز الإثنية – المنحدرة من أصول برتغالية- على سبيل المثال في انقلاب فاشل للإطاحة بحكومة بندرانيكة عام 1961.

[2] يعترض كامبوريلي أيضاً على اتهام ميكريجي على أساس أن "ميكريجي فشل في وضع عمل أونداتجي في سياق أكبر من السياق الذي يحدده توقيعه الإثني".(91)

نشأ عن وعيه بـ/ ونضاله من أجل الموقف الذكوري الاستثنائي الذي فصله عن التواصل الحميم مع كل ما يمت بصلة لمسقط رأسه.

أعود في الختام إلى مزاعم دي لوريتيس، وسميث، وواطسون حول وجود إمكانية حرية الاختيار، وتقرير المصير على مستوى الممارسة الميكروسياسية في التمثيل الذاتي. وفي كلتا الحالتين، يُحذِّر هؤلاء المنظرون من أن تمثيلات الجندر يمكن أن تؤدي دور "القوة السياسية الشخصية السالبة والموجبة معاً". وبقدر ما تُنْجِز الصيغ الذكورية الممثلة في نصي حسن وأونداتجي عملية فصل الذات الذكر عن علاقاته الماضية بالأسرة، والثقافة، والتراث، وبقدر ما يتضافر هذا الفصل مع الخطاب الاستشراقي الذي يفصل الشرق عن الغرب من خلال تمثيل الشرقي بوصفه أدنى منزلة، والنظر إليه باعتباره "آخر" غريب بالنسبة إلى الذات الغربية، فإنه يمثل قوة سالبة. ولكن حيثما يكشف هذان النصان عن تقلبات نظام الجندر، وحيثما يكشفان عن متاعب الذات الذكر في السيرة الذاتية في فراش بروكرستيز (إحداث التناسب أو التجانس بوسائل عنيفة أو اعتباطية) الخاص بشفرة الذكورة، أمكن قراءتهما على نحو يخل بالشراكة المستقرة بين خطابات الذكورة وخطابات الاستشراق الحديث.

إن أياً من نصّي "الخروج من مصر" و"إرث العائلة" لا يغير بشكل مؤثر شفرات الجندر التي يكافحها. و مع ذلك، لكونهما ما يزالان واقعين ضمن سلسلة معقدة من الأنظمة الواسعة والمعقدة، فإنهما في حقيقة الأمر متواطئان في بنى أبوية إمبريالية للسلطة. ورغم هذا، تبرز قيمتهما الكبرى في الطريقة التي يجسدان بها التناقضات والتقلبات التي تحدث في نظام الجندر عندما تتحمل ذات السيرة الذاتية تلك الإزاحة العرقية، والقومية، والثقافية التي تمثل حكاية الهجرة.

وبالنسبة لي، على أية حال، يقدم النصان الأمل في أن مشاعري المتضاربه حول هجرتيّ الجندرية والجغرافية ليست مجرد علامات لعُصاب

شخصي، ولكنها جزء من عملية إعادة تعريف وإعادة اندماج تدريجي لتجربتي الخاصة- الماضية والراهنة- كذكر. فبتأثير من هاتين السيرتين، عدت إلى أثيوبيا، وزرت والدى اللذين لا يزالا يقيمان هناك، وذهبنا إلى الأماكن التي اعتدنا الإقامة بها أيام طفولتي وعَلمت ما كنت أعلمه قبل أن أذهب إلى هناك: بينما يلازمك الماضي دائماً كظلَك، لا يمكنك العودة إليه في حقيقة الأمر على الإطلاق. سوف تبقى المعالم الغائمة للألفة- شكل نافذة أو مدخل أحد البيوت القديمة، الوجوه القديمة لأصدقاء العائلة، الشوارع المكدسة في أديس أبابا- غير أن اللحم الذي يكسو هذه العظام قد غدا ثقيلاً بفعل الزمن. لقد كسا العشب والأشجار والشجيرات ملاعب ذاكرتي المرتبة. تشقق طلاء المنزل الذي ولدت فيه وتدلى المزراب من السقف سُدى. وما يثير دهشتى، أنه على الرغم من انسلال الماضى بعيداً إلى غير رجعة، هناك مع ذلك ضرب من الصحة، ضرب من البعث يمكن اكتشافه في فحص آثار انقضائه والاعتراف بها.

*العنوان الأصلى للمقال:

MASCULINITY'S SEVERED SELF: GENDER AND ORIENTALISM IN OUT OF EGYPT AND RUNNING IN THE FAMILY. *Daniel Coleman*

إيهاب حسن و إدوارد سعيد

السيرة الذاتية والخطاب النقدي

أيونا ليكا

(جامعة تايوان الوطنية- قسم اللغة الإنجليزية)

إن كل نظرية شذرة من سيرة ذاتية

بول فاليري

خلفية

أصبحت السيرة الذاتية في العقود الأخيرة أحد الأنواع الأدبية المثيرة للجدل، كما أصبح تعريفها ومجالها في الغالب موضوعاً لإعادة التشكيل والصياغة. والغرض من الدراسة الحالية هو تحليل السيرة الذاتية للرحيل عن المكان في علاقتها بالخطاب النقدى عبر التركيز على السيرتين الذاتيتين لاثنين من أكثر نقاد الأدب والثقافة المعاصرين في أميركا تأثيراً هما إيهاب حسن وإدوارد سعيد.

لقـد أصبحت مشكلة تعريف السيرة الذاتية بوصفها نوعاً أدبياً وعلاقتها بالأشكال الأخرى للحكى الذاتى موضوعاً للكثير من الجدل[1]. ومن بين الأسماء البارزة التي شاركت في هذا الجدل: جيمس أولني، وألبرت ستون، وفيليب ليجو، وبول دى مان، وتوماس كاوسر. والآن، تشهد السيرة الذاتية ازدهاراً كبيراً. ويمكن القول إن السيرة الذاتية أصبحت النوع الأدبي الأكثر رواجاً مع نهاية الألفية (اعتماداً على المعلومات التي تقدمها قواعد البيانات في المكتبات الأميركية التي تُظهر أن عدد السير الذاتية والمذكرات قد تضاعف ثلاث مرات منذ الأربعينيات وحتى التسعينيات، وكذلك عدد Fall 2001المخصص للسيرة الذاتية)[2]. إن مراجعات الكتب تظهر انتشارها الطاغي، كما أن المزيد من الناشرين يوسعون قوائمهم لكي تضم سيراً ذاتية، ويتم تسويق المزيد من الكتب بوصفها مذكرات، وحيث أننا نعيش ثقافة النجومية[3]، فإن الكثير من الناشرين الأكاديميين يروجون لمؤلفيهم بوصفهم أشخاصاً استثنائيين.

بل إن الاكاديميين أنفسهم، وهم الفئة المحافظة الأقل جرأة على التجاوز وتعدي الحدود، يقدمون نقداً شخصياً، مزيجاً مهجناً من البحث العلمي والكتابة عن الحياة، والمذكرات. ويمكن للمرء التأكيد دون تردد على وجود "تحول أوتوبيوغرافي" (والعبارة مستعارة من مايكل جورا) بالنسبة

---

[1] فضّل نقاد السيرة الذاتية في السنوات الأخيرة مصطلح "كتابة حياة" life- writing. ولأسباب عملية سوف أستعمل في هذه الورقة مصطلحات مثل "سيرة ذاتية"، "مذكرات"، "سرد ذاتي" و"كتابة حياة" بالتبادل.

[2] عدد 2001 من دورية Fall Issue حول "السيرة الذاتية"- أهم دورية أكاديمية مخصصة لموضوعي تحتوى البيبلوغرافيا المذيلة السنوية لكتابة الحياة تضم ما يربو على 850 مدخل. ويواصل كريج هاوس القول بأن هذه البيبلوغرافيا إنجليزية التمركز على نحو حصري تقريباً وذلك بسبب القيود المفروضة.

[3] CF. MICHAEL GORRA,"The Autobiographical Turn", Transitions, Issue 68, 1995,p. 152.

للأكاديميين. ولا يفوتنا ملاحظة أن معظم النقاد قد تحولوا لكتابة السيرة الذاتية (على سبيل المثال، هنرى لويس جيتس "الملونون". و"مذكرة"، وكليفورد جيرتز" بعد الحقيقة: وطَنان"، و"أربعة عقود"، و" أنثروبولوجي واحد"، وسارة سولَري "يوم بلا لحم"، ونانسى كـ ميلر "إرث وخيانة"، 1996، وسوزان روبين سوليمان "مخاطرة من يكون المرء"، و"يوميات بودابست"، 1997، وجين تومبكينس "الحياة في المدرسة"، 1996) أو، على نحو أكثر شيوعاً، جرى التحول إلى النقد السيري الذاتي شأن مجموعات مثل "النقد الحميم: النقد الأدبي السيري الذاتي" 1993 أو "اعترافات النقاد" 1996.

إن فئات مثل " النقد الشخصي" و" اللارواية الإبداعية"، و"النقد الاعترافي"، و"الولع بالأدب الجديد" new belletrism و"النقد الشخصي"، و "النقد المتعلق بالسيرة الذاتية"[(1)]، تشير إلى ظهور "أنا" السيرة الذاتية في أماكن لم تظهر فيها من قبل. وكما يقول أرام فيزر "حتى وقت قريب، كان أكثر النقاد صلابة فقط هو الذي يجرؤ على الانتقال إلى السيرة الذاتية. لقد كانت النظرية الأدبية تلفظها... أما في الوقت الراهن فقد غدا النقد المتعلق بالسيرة الذاتية قيد الاستعمال العام." (Veeser ix-x)

ويبرز السؤال عن سر جاذبية وفتنة الأشكال المختلفة للكتابة الذاتية أو الكتابة عن الحياة بالنسبة لكلا مؤلفيها وقرائها. ما الذي يمكن أن يعلل شدة هذا الانشغال بالمجال الخصوصي، ولماذا ينطبق هذا بصفة خاصة على الثقافة المعاصرة؟ والسؤال الأكثر دقة واتصالاً بموضوعي هو: ما دلالة كتابة السيرة الذاتية بالنسبة إلى الخطاب النقدي؟ ما المكاسب والفوائد؟ المخاطر والمساوئ؟ في محاولة للإجابة على هذين السؤالين، سوف أسلط الضوء على كتابة الحياة عند إيهاب حسن وإدوارد سعيد. إن كلا منهما ذو أثر بالغ في

(1) VEESER, Introduction in Aram H. Veeser(ed),Confessions of the Critics:North American Critics,Autobiographical Moves, New York: Routledge,1996.

النقد الأدبي والخطاب الأكاديمي، وكلاهما يمثل نقطة تحول في الخطاب النقدي لما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية على التوالي، وكلاهما لجأ إلى التوسع في التفاصيل المتعلقة بسيرته الذاتية في نقده، وأخيراً، كتب كلاهما سيرة ذاتية جريئة ولافتة للانتباه.

وفي محاولة لتعقب الطريقة التي يقوم من خلالها هذان المؤلفان المنفيان بتمثيل إحساسهما بالإزاحة عبر كتابة السيرة الذاتية، أقترح إمكانية تعريف هويتهما وكتابتهما في السيرة الذاتية على وجه الخصوص وفقاً للغة "الصيرورة" becoming بالمعنى الذي يفهم به دولوز هذا المصطلح. فـ"الصيرورة" تعني بالنسبة لدولوز حدث لا يختزل في شيء واحد ولا في شيء آخر كذلك، ولكنه يوجد فقط في حركة تجمعهما معاً[1]. ويعتقد دولوز في ضرورة مساءلة مفهوم الفكر الغربي وذاتيته: "إن كل فكرنا قد صيغ... وفقاً لفعل الكينونة. لقد أثقلت الفلسفة بمناقشات حول أحكام وصفية (السماء زرقاء) وأحكام وجودية (الله يكون) وإمكانية أو استحالة اختزال أحدهما في الآخر، ولكنهما معاً يرتدان إلى فعل الكينونة(1995,44)"[2]. إن الفكر الغربي إذن، طبقاً لدولوز، يوجد من ناحية المبدأ لتأسيس هوية الكينونة، وتحديد المحتوى، والإمساك بها في نفس فضاء أحد أفعال الكينونة Is. وفي مقابل فعل الكينونة يستدعي دولوز عملية واو العطفAND وهي ليست شيئاً واحداً وليست شيئاً آخر كذلك "ويشرح دولوز" إن واو العطف تتوسط دائماً بين شيئين؛ إنها الحد الفاصل"(45) لم يعد هذا الرابط AND إذن، معنياً بهوية ولا بفردية الوجود، لأنه "ليس شيئاً واحداً وليس الآخر كذلك". إنه يحدد بالأحرى كثرةً، إنه رابطٌ صُنع من الاختلاف. وهذا المفهوم لـ"الصيرورة" يمكن أن يقدم،

---

[1] Cf."Becoming-Intense,Becoming Animal,Becoming Imperceptible", in Thousand Plateaux, pp.232-310 and Dialogues, pp. 1-36.

[2] 1972-1990, Trans. Martin Joughin, New York: Columbia University press, 1995.

كما سأحاول أن أبين فيما يلي، مفتاحاً لفهم الطريقة المعقدة التي تعمل بها السيرتان الذاتيتان لحسن وسعيد بالفعل.

"الخروج من مصر" لإيهاب حسن، أو تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة

إيهاب حسن- مؤلف العديد من الكتب، والدراسات، والمقالات في الفكر المعاصر، والأدب، والنقد- هو ما يمكن أن نطلق عليه شخصية نقدية، ولا سيما بسبب إسهامه في تأطير وتعريف ما بعد الحداثة. ويهتم عمل حسن بالأدب الأميركي (براءة جذرية: الرواية الأميركية المعاصرة)، والنقد الأدبي (النقد النظير: سبعة تأملات حول العصر)، وما بعد الحداثة (التحول ما بعد الحداثي: مقالات حول نظرية وثقافة ما بعد الحداثة)، وفكرة البحث في الحياة والأدب (الخروج من مصر، نفوس في خطر).

إنه واحد من أوائل دارسي الأدب الذين قرروا أن يشركوا جمهور القراء في قصص حياتهم. وتتميز كتبه النقدية بنزعة متنامية لزيادة الطابع الشخصي للخطاب. لقد ظهرت هذه النزعة عام 1971 في مقدمتة لـ"تقطيع أوصال أورفيوس":

> من الواضح أننا ما نزال نلزم مضمار الأدب. ومع ذلك يتعين علينا أن نتحرك أيضاً خطوة إلى الأمام نحو مصير شخصي ينغلق أخيراً بواسطة الفناء، ومصير جمعي مجهول بالنسبة لأبناء الأرض القديمة أو القمر الجديد[1].

---

(1) IHAB HASSAN, The dismemberment of Orpheus, New York: Oxford University Press,1971, p. 1x.

ويُعد "النقد النظير" خطوة مهمة إلى الأمام في هذا الاتجاه. يكتب حسن معلقاً على الشكل الأصلي لهذا الكتاب:

لست متأكداً إلى أي نوع أدبي تنتمى هذه المقالات السبع. إنني أدعوها نقداً نظيراً: مقالات في اللغة، آثاراً للعصر، متخيلات للقلب. إن الأدب جزء من محتواها، ولكن حدها النقدي واحد فقط من حدود كثيرة تكمن في العقل. ولن أعترض إذا لم تستحق صفة النقد[1].

يرفض حسن الموقف الأدبي للناقد بإصرار ويشدد على ذاتية الكتاب وطابعه الشخصي: "في هذه المقالات لا أكتب بوصفي ناقداً ولا بوصفي باحثاً- لا أنتحل صفة الشاعر، أو الروائي أو كاتب المسرح- ولكنني أحاول أن أكتشف صوتي في الأشكال الفردية التي تقتضيها التأملات في بعض الأحيان"(1975,xi)

يتطلع حسن إلى ما وراء النقد، واكتشاف صوته الخاص، يقدم دائماً ومضات نافذة في عملية الإبداع، شكوكه وتساؤلاته الشخصية. إنه من ثم يقدم لحظات من التأمل حول الأنشطة النقدية والإبداعية، في شكل لعبة معقدة وحكيمة وحاذقة. فالتأملات والاستبطانات تقدم صورة للعبة التي تكون قاعدتها الأساسية وهدفها هو اللعب مع معاييرها وشفراتها الخاصة.

ينبغي على النقد أن يتعلم الانقطاع الهازل ويصبح في حد ذاته أقل من مجموع أجزائه... أشعر أن عليِ الآن البحث عن قوة دفع جديدة، رحابة جديدة، فعالية جديدة في النقد. (1975,25)

وفي "نار بروميثيوس" يكون حضور عنصر الانعكاس الذاتي والسيري الذاتي أكثر برو زاً من الكتب السابقة. "نار بروميثيوس" يحتفظ بالهزل الساخر في الكتاب السابق بالإضافة إلى التأمل في فعل الإبداع وانعكاسه، الأمر الذي يتم التشديد عليه بواسطة التقنية الجديدة التي تعتمد على تضمين شذرات

---

(1) IHAB HASSAN,Paracriticisms,Urbana: University of Illinois Press, 1975, p. x1.

من مفكرته الشخصية فيما بين فصول الكتاب. ويتحدث حسن نفسه عن تحوله في نصه:

جزء من مفكرة يومية، جزء من قصة رمزية، كتاب اعتيادي، وقاموس صغير من المقتبسات، ولا يقدم الكتاب إجابة في النهاية ولا اعترافاً، بل يحاكي موتيفات معينة، وهواجس مهادنة، ليومِ كتابي"[1].

ويتألف جزء كبير من الكتاب من مداخل مكثفة من المذكرة إليومية التي كان يحتفظ بها حسن في أثناء الكتابة. إن المذكرة إليومية، كما يصرح كاتب السيرة الذاتية، "تكشف عن درجة من الذاتية" وظيفتها "التلطيف من حدة العوائق التعزيمية لموضوعة بروميثيوس"(1980,xvii) إن المداخل المتعلقة بالسيرة الذاتية المتضمنة في "نار بروميثيوس" تدخل في تفاعل مع بقية عناصر هذه الدراسة النقدية لكي توضح بعض العبارات وتسائل أو تضيف معنى إلى بعضها الآخر.

إننا نصادف في المفكرة إليومية ذاتها بذور العمل السيري الذاتي الأخير غالباً على شكل أسباب مباشرة لبعض الاختيارات والتحليلات وتفسيراتها (مثلاً، لماذا بروميثيوس وليس فاوست عنواناً): إنها جميعاً بمثابة مفاتيح مهمة لفهم تطورها اللاحق بوصفها عناصر أساسية في النص نفسه. وتضم المفكرة "بعض الأفكار المركزية للعمل الراهن، كما تضم كذلك السياق المعيش لهذه الأفكار... إنها تظل تساؤلات، و تأملات لرجل قارئ بين التراخي والعمل"(1980,31).

إن المقالات التي تؤكد على "حرية الناقد ومسؤوليته داخل الأطر المتغيرة للنظريات الحالية، تهدف إلى تحديد دور أكبر للخيال النقدي من ذلك الدور الذي تسمح به مهننا"(1980,16) إن دوريتى Serbellioni وCamargo

[1] IHAB HASSAN,The Right Promethean Fire, Urbana: University of Illinois - Press,1980. P. xv111.

تبشران بمحاولة حسن النقدية الجديدة وتستجليانها، وتهدفان إلى "استجواب ذلك النوع الذي نطلق عليه النقد الأكاديمي".

كل الموضوعات المألوفة في ما بعد الحداثة (تقصير دائرة النص، الكاتب الجالس إلى منضدة الكتابة، أوانقطاعات التمثيل النصي) محبوكة داخل نصه، ويمثل النسيج النهائي بديل حسن للخطاب النقدي. كما أن موضوع "الكاتب الجالس إلى منضدة الكتابة" هو أكثر الموضوعات شيوعاً. وإحدى الوسائل المعروفة التي يستخدمها كُتاب ما بعد الحداثة تتضمن وجود المؤلف على مستويين أنطولوجيين متمايزين، المؤلف بوصفه حاملاً للحقيقة الأوتوبيوغرافية، ومؤلف العمل في حد ذاته، والإشارة ما بعد التخييلية لكسر الإطار التي تعقب ذلك، أو التقنية ما بعد الحداثية، موت المؤلف: باختصار ظهور المؤلف على السطح. إن المؤلف في واقع الأمر يراوح بين الوجود وعدمه على مستويات مختلفة من البنية الأنطولوجية، في مواضع مختلفة من النص الظاهر للعيان. ويمكن أن تكون هذه حيلة فنية ملغزة ومربكة داخل العمل التخييلي (رواية أو مسرحية على سبيل المثال)، ولكنها تقدم داخل عمل حسن النقدي بعداً جديداً لرؤيا الناقد، وبذا تلقي المزيد من الضوء على العملية النقدية.

إن حسن لم يجعل نقده شخصياً وأوتوبيوغرافياً على نحو متزايد فقط، وإنما عَبّر بشكل مباشر عن اهتمامه البحثي أيضاً بنوع السيرة الذاتية، الذي خصص له عام 1980 مقاله "شبه السيرة" parabiography[1] الذي يدعم فيه تأملاته بإدراج عدة فقرات من السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب فقط لكى يعود إليها- بضمير المتكلم هذه المرة- فيما يدعوه البعض

---

[1] IHAB HASSAN, "Parabiography:The Varieties of Critical Experience" reprinted in- *The Postmodern Turn*

ولقد عبر حسن أيضاً عن اهتمامه بالنوع في Selves at Risk.

"دراسته الخيالية الشخصية: الخروج من مصر"[1]، ويعد هذا الكتاب تتويجاً للنزعة الشخصية في كتابته علاوة على كونه استمرا راً لاهتمامه بالسيرة الذاتية وأشكال شتى من الكتابة الشخصية. إن "الخروج من مصر" سيرة ذاتية غير اعتيادية تماماً كونها شيء من الأفضل أن نطلق عليه تأمل نظرى حول موضوعات أدبية وغير أدبية. "إن الخروج من مصر بإيجاز شديد، قصة طفل حالم، مراهق قلق، وطالب مجتهد طموح يصمم على الرحيل إلى الولايات المتحدة. إنها قصة مصر الخالدة، "ليس كتاب (الخروج من مصر) مجرد وجه بديل للمدرسة أو كتاب حول الترحال، وإنما شيء أقرب مايكون إلى اللعنة أو القدر"[2] الذي يرغب بكل استماتة في الهروب منه. والكتاب، إذا ما نظرنا إليه من هذه الزاوية، أشبه ما يكون بسيرة ذاتية تقليدية للطفولة، والمراهقة. إنه، شأن كتب حسن السابقة، عمل معقد ومتعدد الطبقات. وتشمل الطبقة الأولية، سرداً سيرياً ذاتياً للسنوات الخمس والعشرين الأولى من حياة المؤلف التي قضاها في وطنه الأصلى مصر.

حسن الذي ولد في القاهرة، قضى طفولته في منازل ريفية، متنقلاً بين عدة أماكن تبعاً لما تقتضيه حياة أبيه الوظيفية. لقد كان ينتمي إلى عائلة كبيرة ذات عمات وخالات، وأعمام وأخوال والكثير من أولاد العم أو الخال، وكانت العائلة تضم أيضاً ممرضات، ومعلمين، وخدم. لقد كان ينتظر كطفل "انصراف الأم والأب عن المنزل لكي يتنفس هواء الحرية".

والكتاب كما يوحى عنوانه، معنيّ أكثر بالخروج الحرفي للمؤلف من مصر. إن عبارة "الخروج من مصر" ذات الإحالة التوراتية الواضحة، تتكرر كثيراً خلال النص. إن كل مرة يشير فيها الكاتب لرحيله من وطنه الأصلي مصر، يلجأ إلى كلمة "هروب" ذات الحمولة العاطفية: يقول "أثناء هروبي من مصر"

---

[1] JEROME KLINKOWITZ, Roseenberg, Barthes, Hassan, Athens, Georgia: University of Georgia press,1986,p.118.

[2] Selves at Risk,p.30.

(118) أو "هروبي الكبير من مصر" (87). كل هذا يشير إلى تصميم حسن على التخلي عن مسقط رأسه تاركاً وراءه كل السنوات التي قضاها هناك. ومنذ بداية السرد، يؤكد المؤلف على أنه لم يشعر قط في وقت من الأوقات بانتمائه إلى الوطن الذي ولد فيه: "وُلدت عام 1925 في مدينة القاهرة بمصر، وعلى الرغم من إنني أحمل أوراقاً ثبوتية تحمل هذا التاريخ والمكان، لم أشعر أبداً ذات يوم أن لهذا كله أهمية في حياتي ".

تُقدم مصر من خلال تاريخها الألفي، إمبرياليتها السابقة، وكولونيوليتها اللاحقة، وتوابع هذه الآثار على الواقع الراهن: "كانت مصر إقطاعية"(17)، "مبذرة وفاسدة أحياناً"، "طرساً من الثقافات"(13) "مكاناً لتلوث وانحباس لا يطاق"(41). وتتبدل صورة مصر وتتغير في كل أنحاء الكتاب تبعاً لتغير وجهة النظر نفسها. إننا نرى مصر أولاً من خلال عيني طفل كان أبو الهول أو الهرم الأكبر بالنسبة له "لا يسببان أي خوف... أو يثيران ذكريات الأسلاف"(2). ثم يتبدل المنظور فيما بعد باتجاه اضطرابات المراهقة واحتياجاتها إليو توبية للعدالة والصلاح، ثم يصير الإدراك بعد ذلك "من بُعْد في حكايات المسافرين، وتقارير الأنباء"[1] أو من منظور ابنه جيوفري الذي زار مصر مرتين.

وبينما تمتلك فلسطين بالنسبة لإدوارد سعيد في الغالب بُعداً يشبه الحلم، كما سوف نرى، يجرى تذكر مصر، المكان الذي يشعر فيه حسن أنه غريب وأجنبي (كان المتسولون في شوارع القاهرة يتعقبونه صائحين "يا خواجة"(12) بوصفها وطناً ميؤوساً منه يغرق في الفساد والفقر، مكاناً ليس لديه أية فرصة للتغيير، أو النمو، أو التقدم.

---

(1) تقدم ورقتي " The Politics of Autobiography: Edward Said Out of Place" in America in-from Romania,2003 تحليلاً إضافياً لمذكرات سعيد، وترصد الميكانزمات الداخلية للكتابة الأوتوبيوغرافية التاريخية وتحدد آثار الذاكرة الشخصية، والذكرى، و كتابة سرد شخصي في حالة سعيد.

بعد ثورة، واغتيال رئيس، وأربعة حروب، وزيادة سكانية بلغت ثلاثة أضعاف في نصف قرن، ما الذي تغير حقيقةً هناك عدا أسماء بعض الشوارع والميادين؟ أي إصلاح سياسى وثقافى عميق جرى هناك؟[1]

إن ما يشغله حقيقةً ليس رواية قصة حياته كاملة وفقاً لتسلسلها الزمنى. فهو لا يذكر أي شيء مثلاً عن وصوله إلى الولايات المتحدة، وحول دراسته هناك. إنه يستخدم سيرته الذاتية ذريعةً لعرض أفكاره وآرائه حول الموضوعات التي تناولها على نحو أقل ذاتية في أعماله النقدية وشبه النقدية السابقة. ووثيق الصلة بهذا اهتمامه بالنزعة الإنسانية:

...يمكن لذوى النزعة الإنسانية أن يكونوا علماء وأكثر من علماء، وأن يتعين عليهم استدعاء أي صخب يجعل الروح كُلاً. هل بإمكان ذوي النزعة الإنسانية أن يتعلموا أن يحلموا مرة أخرى، للتوسط بفاعلية بين الثقافة والرغبة، اللغة والسلطة، التاريخ والأمل؟

فضلاً عن أن عناوين الشظايا/ الشذرات والفواصل والمشاهد معبرة بالمثل: "عن الأيديولوجيا"، "عن التطور"، "عن المعرفة"، "عن التربية"، "عن الترحال".

يبدع حسن عملاً مفتوحاً يطرح فيه الأسئلة عوضاً عن تقديم الإجابات، عملاً لا يكون فيه وصف قصة من حياة المؤلف غاية في حد ذاته على الإطلاق. تصبح سيرة حياة حسن إذن، إذا استخدمنا وصف الناقد للسيرة الذاتية عموماً، "بحثاً عن البحث وليس تسجيلاً للبحث"(12).

كفى عويلاً. و أنا أكتب هذا الكتاب، أستدير بعيداً عن منحدر النقد ونثره الرديء(15). لماذا جئت إلى ألمانيا، إلى ميونيخ من بين كل

[1] TRINH T.MINH-HA,"Other than myself/my other self" in Travellers Tales, p. 10.

البلدان لكتابة سيرتي الذاتية؟ ألمانيا لم يكن لها مستعمرات عربية، هل هذا هو السبب؟(26).

وخلافاً للسير الذاتية ا لتقليدية، يُروى هذا السرد الذاتي كما ينبغي لناقد كرس الكثير من جهده لبحثه في ما بعد الحداثة، على هيئة شظايا، ومشاهد ومجادلات قصيرة. سيرة "الخروج من مصر" تضم تنوعاً كبيراً من هذه الشظايا: مداخل أوتوبيوغرافية مصحوبة بمختارات من المفكرة إليومية التي كان يحتفظ بها في ميونيخ حيث كان يكتب سيرته الذاتية، ومقالات قصيرة، وفواصل مزعومة حول موضوعات متنوعة، ومقتبسات من كتب لكُتاب آخرين ومن أعماله. إنه يروى قصته "حجراً تخييلياً فوق حجر، مثل هرم يشيده عبيد خائنون."(48)، "من شظايا... من زلات الذاكرة، وفتات الفكر. من مشاهد ومجادلات من الحياة، يتم استدعاؤها مثل الأشلاء المتناثرة لأوزوريس".

إن حسن، الذي يدرك أن "بعث الذات متخيلٌ مستقل"(6)، وإن تلك السيرة الذاتية تشبه "هرماً يشيده عبيد خائنون" يقدم قلق وصخب الباحث، الناقد، والمُعلم من خلال كسر إطار أحداث الماضي، ويضعنا عبر تساؤلاته وتعليقاته وجها لوجه أمام اللحظة الراهنة وأماكن الكتابة: ميونيخ، وميلووكي، 1985. وهكذا، تقبض كتابته على حقيقة التجربة بكل التباساتها، وفجواتها، وتطلعاتها، ورؤاها، وابتذالاتها من خلال حركة مزدوجة دائمة: إحداها خلفية باتجاه الأصول والجذور (رغم ادعائه أنها لا تعني شيئاً بالنسبة له)، وأخرى موجهة إلى الأمام، مستمدة ربما من الحوار المتواصل مع الحاضر وزمن المستقبل.

وتضم أقسام ميونيخ التي يضمِّنها حسن الكثير من التعليقات حول حياته في مصر كل أنواع الملاحظات ما بعد النصية، الموجودة أيضاً في أعماله السابقة. كما تضم أيضاً ملاحظات حسن حول نوع السيرة الذاتية عموماً:

ولكن لماذا السيرة الذاتية الآن؟ أي شيء هذا الذي جاء ليعكر صفو حياتي، مثيراً ذكريات ملوثة...أم أن السيرة الذاتية هي مسوغي لمنفاي الذاتي في أميركا؟

أكتب. أكتب حتى الموت. ومع ذلك تراوغني هذه السيرة الذاتية المتشظية وتفلت منى إلى هذا الحد، وإلى هذا الحد علي أن أرفض الكتابة.(110)

إنني أكمل- أكمل؟- هذه السيرة الذاتية في ميلووكي حيث أقيم، وأقوم بالتدريس، موطني الآن. (105)

وبكسر الإطار إما من خلال دخول العمل، أو إيجاد مخرج منه، يغدو معنى هذه المواقف واضحاً: يحاول الناقد- باستماتة- تحاشي دورة أوروبوروس Oroboros (الحية التي التهمت ذيلها، والتي ترمز إلى دورة الحياة والموت.م) لاستنفاد الذات واكتشاف واقع بديل وكتابة مغايرة. كان حسن من أوائل الذين انخرطوا في جهود صياغة معايير ما بعد الحداثة وصاحب الفضل تقريباً في مأسسة المصطلح. كما شرح حسن ما بعد الحداثة من شتى جوانبها: النغمة، الأسلوب، والنهج، والأفكارالأساسية، في سيرته الذاتية.

من الواضح جداً أن حسن ينحاز لنقاد السيرة الذاتية الذين يشككون في المزاعم المتصلة بمرجعية وصدق النوع، بل ويقرر"السيرة الذاتية أسطورة، شأنها شأن الموت نفسه، خيالية في واقعها المتجذر"(3) إنه يبدي تشككاً في صدق السيرة الذاتية بل ويكتب: "أعرف شيئاً عن مكر الرغبة، وإزدواجية التذكر. إزاء هذا كله، يمكننا فقط استدعاء حقيقة الثقة المتبادلة."(x)

حسن يلمح إلى عدم وجود سيرة ذاتية يمكن معاملتها بوصفها صورة موثوق بها من حياة المؤلف، ويقترح أن قيمة سيرته الذاتية الخاصة لا تكمن في التصوير الدقيق لحياته الفعلية، بقدر ما تكمن في مناطق أخرى. فالسيرة الذاتية بتحويلها لبعد متصل من أبعاد حياتنا ليس ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً كله إنما مزيجاً من كل هذا، وجعله أكثر جلاء وتحويله إلى كلام، تعبر عن "كل التباسات ثقافتنا ما بعد الحداثية، وتصبح، بعذ أن تكون قد فقدت

الكثير من براءتها، حاملَ مراوغتنا الإبستيمية، وكدرنا الاجتماعي والروحي"(29). هذا باختصار، نهج حسن النظري في السيرة الذاتية.

إن كدح إحياء الذات، الذي لا يقل عن معرفة الذات أو التعبير عن الذات... قناعٌ، قناعُ وجه غائب، ذلك الذي يصير في حقيقة الأمر الوجه الذي نُظْهر ويراه الآخرون"(30). سيرة حسن الذاتية هي الامتداد الطبيعي لدَورِيّتي Camargo أو Serbellioni، ولكن بإحساس أقوى بالبنية والتصميم. "الخروج من مصر... مشاهد ومناظرات لسيرة ذاتية" التي تنطوي على التباسات العقل ما بعد الحداثي والتيمة المتعلقة بالطراز البدئي، تتبنى ترتيباً زمنياً ذاتياً، وتضم مقتبسات، وفواصل موجزة، ومقالات لتواجهنا بسر الوجود:

> أعرف... أن الزمن حجب عن عقلي الفضولي سره، وأن كل كتابتي، هذه السيرة الذاتية، تظل خواء. ولكني أعرف أيضاً بكل يقين، أن هذا الخواء هو في حد ذاته مؤشر وعلامة... إن "الخروج من مصر" بمنتصفاتها، وفقراتها المتخللة، تسبر غور الحياة الحقيقية.(113)

تعيد هذه السطور الأخيرة من الكتاب إلى الذاكرة بعض سطور "أغنية عن نفسي" لوالت وايتمان:

> سوف تخفق في الإتيان بي أول الأمر، تَشجّع،
>
> إن افتقدتني في مكان ما، نَقِّب في آخر
>
> إنني أقف في مكان ما بانتظارك

الكاتبان المتشابهان والمختلفان برغم ذلك (الاتجاه معكوس: "الحياة الحقيقية" مقابل "مكان ما") يكشفان عن النداء الباطني للرحلة المتواصلة. رحلة حسن هي رحلة الكلمة واللوجس. إنها رحلة الكاتب الذي يضع ساقاً فوق الساق الذي يعجب به بشدة، والذي تنتقل روحه "بخفة بين مملكة الأحياء ومملكة الأموات"(III)، الآن في هيئة الباحث الذي ينتقل من يقين

المعرفة إلى سر الكينونة. أولاً، بحثاً عن ذاته، ولاحقاً، بحثاً عن بحث، يطلعنا حسن من خلال سيرته الذاتية على التنوع الخيالي للأنا، لتحولاتها اللعبية.

"خارج المكان" لإدوارد سعيد

إنهم بكتابتهم من فضاء تمثيلي موسوم سياسياً

دائماً (بوصفه "ملوناً" أو بوصفه "عَالَماً ثالثاً")

لايتذكرون لأنفسهم بقدر ما يتذكرون للبوح.

ترين مين ها

يرتبط إدوارد سعيد، الفلسطيني المولد، الناقد الأدبي والثقافي، والمعلق الاجتماعي، في الغالب بدراسات ما بعد الكولونيالية، (بسبب عمله الرائد "الاستشراق" 1978)، وتقديم النموذج الفوكُوي في الخطاب الأدبي الأميركي في بداية السبعينيات، والصراع الإسرائيلي الفلسطيني في الشرق الأوسط. ويتراوح عمله على مدى 35 عاماً بين التحليل الأدبي والنقد والتحليل السياسي والشرح الموسيقي.

استهل سعيد كتابة مذكراته "خارج المكان"[1] نتيجة إصابته بمرض اللوكيميا عام 1991. يقول "وجدت من المهم أن أترك ورائي وصفاً ذاتياً للحياة التي عشتها في العالم العربي، حيث ولدت وقضيت سنوات تكوينى"(ix) إنها عودة إلى طفولته في القدس، ولبنان، والقاهرة- ما يدعوه "العالم المفقود أو المنسى" (xi)- وللمدارس الإعدادية والجامعات التي التحق بها لأول مرة عند وصوله إلى الولايات المتحدة. إنها قصة صبي شعر بالاغتراب عن المكان كفلسطيني في مصر، ومسيحي في عالم مسلم، وعربي يحمل جواز سفر إميركي

[1] Out of Place,a Memoire, Vintage Books,NY, 1999.

ويتمتع بالجنسية الأميركية في عالم كولونيالي (هاجر أبوه إلى الولايات المتحدة الأميركية عام 1911، وعاد إلى فلسطين بعد الحرب العالمية الأولى). لقد أُستُكْمِلَت محاولة ترك شيء وراءه بشعوره "أن لديه شيء يفهمه حول ماض مختلف"(15) وهي أيضاً محاولة للتكيف مع الإحساس القلق "بتعدد الهويات- المتصارعة في أغلب الأحوال"(5) و"الانفتاح على الحالة المضطربة بعمق لتاريخى الحقيقى... ثم محاولة بنائها في نسق"(6).

تبدأ القصة بصورة العائلة، جينالوجياها، وشبكة الأقارب المعقدة، الأجداد والجدات، الأعمام والعمات وأولاد العم الذين سوف يصطحبوننا عبر الكتاب. إن بداية الكتاب عبارة عن مجموعة من الصور الشخصية لأعضاء العائلة تتخللها بيانات لتصوراته الأولى عنهم. إنها تروي أحداثاً ومواقف عن حياته المبكرة، لعبه لدور روبنسون، ومشاهدته لأفلام على بابا، وعلاء الدين أو السندباد، والاستماع إلى أوبرا الليالي Opera Nights، ثم التلميذ الجموح، واهتمامه بجسمه في سن البلوغ، والبنات اللائي وقع في حبهن، والعطلات الصيفية المملة. ويسبر الراوي التعارضات التي كانت تعذبه كطفل، ولا سيما اختلاط الثقافات واللغات.. كصبى، تمنى لو كان عربياً خالصاً، أو أوروبياً و أميركياً خالصاً، أو مسيحياً أرثوذكسياً خالصاً، أو كان مسلما خالصاً، أو مصرياً خالصاً."(5)

وتشير المذكرات إلى إحساسه أن كل شيء في حياته في غير مكانه، ولا سيما ذاته الجموح "سعيد" العربية المقترنة بشكل متنافر مع ذاته الأخرى"إدوارد" ذات الجرس البريطانى التي ناضلت وأخفقت في الامتثال لتوقعات ثقافة تنظيمية، وهي حالة تفضى إلى شعوره الدائم بأنه منفي. إن الصراع في هذه الذات المضاعفة يتخلل النص كله. إن جانب "إدوارد"، العام والخارجي، الذي يسعى للتوافق معه، يعجز عن فهم وإطاعة أوامر نظام مدرسي كولونيالي عقابي ووالد متسلط. وفي ذات الوقت، يستدير جانب "سعيد"- المعبأ بالفانتازيا، الداخلي، والمتجاوز "ذاتي الأفضل، والأقل عجزاً،

والمحتفظة بنقائها ما تزال"- نحو الداخل باتجاه الموسيقى، والأفكار، والكتب، سعياً إلى حرية حقيقية خارج العالم المكبل بالقواعد.(42)

إن البحث عن فهم هويته والتصالح معها يرتبط على نحو معقد باللحظة التاريخية التي يعيشها وحقائق العالم المتغيرة المحيطة به. إن سعيد يصف كتاب "خارج المكان" في كتاب "بين العوالم"[1] بأنه عمل في طور الإنشاء، "قصة جديرة بالاستعادة" مشيراً إلى أن الأماكن الثلاثة التي شهدت نشأته لم تعد كما كانت، وإحياء قصته هو بمعنى من المعاني إحياء لتلك الأماكن. ويفيض الكتاب بطوبولوجيات ووصف للأماكن. إنه يرسم خريطة بكل أشكال نزوحه، ورحلاته، حي الطالبية، الزمالك، القاهرة، رام الله، ضهور الشوير. إن الصور الشخصية لجيرانه أو أصدقائه ترجع صدى موضوعات، وصور، وتفاصيل مشاعر، وتلوينات توثق تعقيدات هذا العالم الشرقي. ويكتب سعيد بصدد وصفه لأصدقاء العائلة من ذوي الأصل اللبناني، والمصري، والأميركي، والتركي:

> ولكن كانوا مثلنا موسومين بالامحاء في بيئة القاهرة الدنيوية التي كانت قد شرعت بالفعل في التهدم. كنا جميعاً شوام شرقيين ممن كان ضياعهم الأساسي متكئاً على نوع من النسيان، نوع من حلم اليقظة... وفي نهاية الأربعينيات، لم نعد مجرد شوام وإنما خواجات وهو اللقب الذي كان يطلق على الأجانب والذي كان يحمل بالنسبة للمصريين المسلمين نبرة عدوانية. (195)

استيعاب التكافؤات الاجتماعية والسياسية لتلك الحقائق، راح يحل محل النوستالجيا في كتابته. إن التعقد الملغز وثراء حياته في الشرق الأوسط يتضاد بشدة مع حياته السهلة في الولايات المتحدة. لقد عانى في أول شتاء له بعيداً عن وطنه في المدرسة الداخلية من:

---

[1] "Edward said talks to Gacqueline Rose" in Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to power, Duke University Press, Durham and London, 2000.p. 15.

الفراغ الاجتماعي لجبل حرمون. لقد أنفقت كلِ حياتي في مدينتين غنيتين حافلتين كثيفتين تاريخياً، القدس والقاهرة، والآن حُرمت تماماً من أي شيء عدا الغابات القديمة وبساتين التفاح ووادي نهر كونيتيكت والتلال المجردة من تاريخها. (235)

كتاب "خارج المكان" يجسد المثقف بوصفه شاباً. ويقوم موضوع القلق، الذي لا يحسم، بربط إدوارد الشاب بسعيد الراشد؛ وتمثل فكرة الاغتراب عن المكان ملمحاً ثابتاً في شخصيته: "لقد كان هناك دائماً شيئاً خطأً في الطريقة التي استُحدثْت بها و قُصد بها أن أتوافق مع العالم"(3). سعيد الراوي يشارك سعيد البطلَ في هذه التجربة، تجربة المنفى، وهي تجربة ليست مجازية ولكنها حقيقة موضوعية (النفى عن فلسطين) وشعور ذاتي (الوجود الدائم خارج فلسطين).

وكما هو معروف جيداً، يوجد اهتمام دائم وقوى من جانب سعيد لخلق إطار للصوت والتاريخ الفلسطيني. ومن نقطة ما في عمله العام، كتب سعيد وعمل بدأب واشتغل متحدثاً (رسمياً وغير رسمي) باسم الحركة القومية الفلسطينية، ودافع عن الهوية والتاريخ والسياسة والحقوق الفلسطينية أمام الرأي العام الأميركي الذي لم يتعود على سماع مثل هذا الخطاب. تلك هي الخلفية التي يمكن على أساسها رؤية "خارج المكان"، وهي مذكرات يمكن اعتبارها خطوة تالية لمواجهة أسئلة الهوية الفلسطينية والاستجابة لها. إنه يلتفت هذه المرة، كما شاهدنا من قبل، إلى قصته الفردية، إلى طفولته في القدس، والقاهرة، والضهور، بين عام مولده ورحيله إلى الولايات المتحدة.

اكتشفت إنني احكى قصة حياتي على خلفية الحرب العالمية الثانية، وضياع فلسطين وقيام دولة إسرائيل، ونهاية الحكم الملكي في مصر، والحقبة الناصرية، وحرب عام 1967، وظهور حركة التحرير الفلسطينية، والحرب الأهلية اللبنانية، وعملية أوسلو للسلام. وجدت كل هذه الأشياء في مذكراتي تلميحاً على الرغم من أن وجودها النافر يمكن تلمسه هنا و هناك. (xi)

وعلى الرغم من وجود "تحول سيري ذاتي" عند الأكاديميين، فإن مذكراتهم لم تتسبب في إثارة موجة عامة من الغضب كتلك التي أحدثتها "خارج المكان" لإدوار سعيد. إن كتابة قصة حياتك بوصفها علاجاً، بوصفها استشفاء، ليس فقط كفعلٍ من أفعال التذكر (الماضي) وإنما أيضاً بوصفها فعلاً من أفعال النسيان (الحاضر) يمكن أن يُعَد أحد التأويلات الممكنة لمذكرات سعيد. ومع ذلك، لم يسلط معظم نقاد ومراجعي الكتاب الضوء على التكافؤات النفسية، والنفس تحليلية لهذه المذكرات التي ربما تعمدها سعيد نفسه. لقد جرى تحليل الكتاب بدون استثناء، في سياق الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، أو في علاقته بارتباط سعيد بالقضية الفلسطينية، بوصفه ممثلها الرئيس والمتحدث باسمها في الولايات المتحدة الأميركية. لقد أُتهم بتوشية قصته لكي يجعل من نفسه فلسطينياً أكثر مما هو عليه (واينر)، وبأن موقفه "يستخف بالحقيقة" (ويكروفت)، وبأنه يعاني من "عدم الاتساق والنفاق"(مو)، وقام سعيد بالرد. ونتيجة لذلك قامت ثلاثة مواقع إلكترونية هي كاونتر بنش، وصالون بوكس والجارديان بتدشين نقاش حول النقاش، وسرعان ما ظهر سيل من المقالات ذات الصلة بالموضوع.

خاتمة

ناقدان كبيران من نقاد عصرنا يكتبان سيرتيهما الذاتيتين. فلنبدأ بالعنوانين: "الخروج من مصر" المفعم بإشاراته التوراتية، في مقابل "خارج المكان" الذي يشير معاً إلى/ وعدم الانتماء إلى مكان بعينه بوصفه تجربة وجودية، والافتقار إلى الموقع بالنسبة لفلسطين". ثم يتطرقان إلى العلاقة المتداخلة بين السيرة الذاتية والنقد الأدبي التي تميز النصين. إن هاتين السيرتين الذاتيتين إنعكاس مثالي لعملهما النقدي وكتابتهما في النقد الأدبي والثقافي. إن أوجه التشابه بينهما كثيرة ولافتة. إذ إننا نلمح في كليهما هوية مختلطة، ناقدين أدبيين منفيين أسسا نفسيهما في بداية حياتهما في الولايات المتحدة،

وكلاهما ذو خلفية مركزية أوروبية غنية واهتمامات مشتركة في مجال النقد الأدبي، وكلاهما عُنى بوضع تصور لدور الناقد والباحث في العلوم الإنسانية، وإعادة تعريف النقد ودلالته المترتبة على ذلك في سياق أوسع خارج الفيلولوجيا في العالم المعاصر. وأخيراً وليس آخراً، وصف كلاهما في سيرته الذاتية جزءاً من الشرق الأوسط ومصر (وخصوصاً القاهرة) في نفس اللحظة التاريخية. وعلى الرغم من هذا كله، تظل الاختلافات بينهما غالبة.

سيرة حسن الذاتية مجرد لبنة في نظريته حول ما بعد الحداثة وتعارضاتها. لقد عبر عن الطبيعة الرمزية للسيرة الذاتية بوصفها نوعاً مستحيلاً، موائماً بذلك بين الفكرة التي كرس لها معظم عمله وما بعد الحداثة. إنه يعود إليها باستمرار من خلال دمج شظايا من مفكرته المنشورة وغير المنشورة في عمله النقدي مشدداً على عناصر الالتباس، والهزل، والموضوعات ما بعد الحداثية. أما بالنسبة لسعيد، فإن سيرته الذاتية ذات بعد وجودي شامل وإنساني عميق. إن لها بعداً وجودياً بالنسبة له بوصفه فرداً في لحظة من لحظات أزمته الشخصية، وكذلك بوصفه ناطقاً باسم القضية الفلسطينية، وهي قضية تعاني من أزمة. إن مذكراته تعمل بطريقتين شأن فارماكون pharmakon (علاج أو سم) دريدا. بالنسبة لردود فعل الصحافة، فإنها تعمل بالتأكيد عمل السم، أما إذا أخذنا في الحسبان حقيقةِ أنه يحقق مهمته في سرد تاريخ فلسطين، فإنها تعمل بوصفها علاجاً، واستشفاءً. وعلى المستوى الشخصي للاستشفاء، تمنحه كتابة المذكرات "شيء يتطلع إليه... هدف": لقد كانت معكوساً لمرضه "بينما كنت في أعمالي الأخرى التي أنجزتها- المقالات، المحاضرات، التدريس، الصحافة- أتجاوز المرض...فإنني أحاول الشفاء منه أيضاً عن طريق هذه المذكرات"(216). والاستشفاء أيضاً بمعنى القدرة على ترك بيان عن تلك الأزمنة والأماكن البعيدة، ومواجهة الضياع والنسيان.

لقد حاولت من خلال تحليلي لهاتين السيرتين الذاتيين تحديد معالم منطقة تستدعي التحديد، ولكنها تقاوم ذلك وتفلت من أي حدود أو أطر لا لبس فيها. إن السير الذاتية في وقتنا الراهن تتجاوز النموذج القديم كنوع أدبي

ذات حدود ومعالم واضحة، وتقاوم بعناد أي ثبات أو استقرار. إنها تتحاشى المحورين الثنائيين اللذين كان يجرى تحليلها على أساسهما في الفترات السابقة، التاريخ- المتخيل/ وغير المتخيل- الذي يسكن في رأيي فضاءً ثالثاً لصيرورة متواصلة، هي واو العطف الدولوزية AND. إن السيرة الذاتية لم تعد مجرد مكان لحياة متمازجة وخيال يحتفي به، وهي بالمثل أرض متحركة تشبه حقل ألغام ذات اشتباكات و مداولات دائمة كما تبين مراجعات الكتاب العاصفة. إنه نص ذاتي الوعي معقد، تقف فيه ذاته عارية و مستترة في آن معاً، سيرة تستعيد امتلاك الماضي لكي تعدل فهمنا للحاضر وأنفسنا. إنها توازي فكرة المنفى لأن السيرة الذاتية، كنوع أدبي، عبارة عن تتابع لترجمات، وإزاحات، وتعديلات لأزمنة شتى ونفوس متنوعة.

إننى أجادل من أجل سيرة ذاتية تتخذ شكلاً جذمورياً ومترحلاً، شكلاً يقاوم صيغاً مشفرة للتأطير والتحليل. إن مفهوم البداوة nomadism[1]، كما يحدده دولوز، يتيح لنا التفكير على نحو أكثر ترابطاً في التشتت والانتشار: لقد وجدت في هذا المفهوم أفضل طريقة لفهم الترابط باتابين كتابات حسن وسعيد في السيرة الذاتية وخطابهما النقدي. إن الشكل البدوي، أو السيرة الذاتية، تعنى ضمنياً بدورها عدم الاعتداد بالهوية بوصفها شيئاً مستقراً وثابتاً، وإنما باختصار، شكلاً متعدياً.

---

[1] يشير مصطلح "البداوة" Nomadism لأسلوب في الحياة يوجد خارج "الدولة" المنظمة. ويتميز أسلوب الحياة البدوية بالانتقال عبر المكان الأمر الذي يتعارض مع الحدود الصارمة للدولة. ويوضح دولوز وغوتاري: إن للبدوي أراضي؛ ويسلك دروباً وطرقاً معتادة؛ ويتنقل من نقطة إلى أخرى (أماكن المياه، أماكن الإقامة، أماكن التجمع، إلخ). و لكن السؤال ما المبدأ الأساس في حياة البدوي وما التوابع. أولاً، على الرغم من أن النقاط تقرر الطرق والمسالك، فإنها تتبع بصرامة المسالك والطرق التي تقررها، بينما يحدث العكس بالنسية لغير المترحل. إن أماكن المياه يتم التوصل إليها فقط بهدف الرحيل عنها؛ فكل مكان عبارة عن نقطة يتم مغادرتها ويوجد فقط كمكان للهجر... كما أن حياة البدوي لحن فاصل. البداوة إذن طريقة للوجود في المنتصف أو بين نقطتين. إنها تتميز بالحركة والتغير والتحرر من أنساق التنظيم. هدف البدوي هو مواصلة الحركة داخل "الفاصل" المقرر. (المترجم)

كما تعني البداوة ضمناً أشكالاً للمقاومة، أو "خطوطاً للتحليق"[1].
إنها مقاومة، هدم لكل نظم الأعراف والمواضعات (عدم استقرار ما بعد الحداثة عند حسن، وهدم الفهم ما بعد البنيوي للنص والذات عند سعيد)، هدم متواصل لا يثبت على حال. من هذا المنطلق، تتفتق السيرة الذاتية بين فضاءات لتبرز أشكال جديدة من الفن، والتجربة، والعمل السياسي. إن السيرة الذاتية من خلال تواجدها على حدود التاريخ، واللغة، في وضع يسمح لها بترجمة أي اختلافات يمكن أن تظهر، كما هو الحال مع هذين الناقدين، إلى نوع من التضامن.

*العنوان الأصلي للمقال:

IHAB HASSAN, EDWARD SAID - AUTOBIOGRAPHY AND THE CRITICAL DISCOURSE. *Iona luca*

[1] "Between Worlds",in Reflexions on Exile,2000, p.568

الحداثة، والوجودية، وما بعد الحداثة

السبعينيات.. إيهاب حسن و وليام ف. سبانوس

هانز بيرتنز[1]

لم يعد إيهاب حسن يلعب دوراً بارزاً في النقاش الدائر حول ما بعد الحداثة. ومع ذلك، كانت إسهاماته مؤثرة في الإبقاء على حمى النقاش في بداية السبعينيات، والذي لعب فيه كل من وليام سبانوس وحسن الدور الرئيس، الأول من خلال دورية "باوندري2 boundary2"، والثاني بتطويره لمصطلحي "ما بعد الحديث" و"ما بعد الحداثة". ومن الواضح الآن أن استخدام حسن للمصطلح، وليس سبانوس، هو الذي منحه هذا الانتشار الواسع، كما اعترف بحق كل من ليوتار وجنكس وآخرون. وفضلاً عن ذلك، كان فضل حسن التأسيسي على النقاش في مجال النقد الأدبي كبيراً: في الحقيقة لا يخلو مقال أو كتاب حول ما بعد الحداثة الأدبية نُشر فيما بين منتصف السبعينيات ومنتصف الثمانينيات من إشارة لعمل حسن.

وفي عام1980 ، يعلق حسن مسترجعاً البدايات الأولى لما بعد الحداثة:

> كان عليَ أنا وليزلي فيدلر من بين آخرين أن نتعامل مع الكلمة في فترة الستينيات باستحسان مبتسر، بل وبلمسة من التبجح والتباهي3. لقد أراد ليزلي فيدلر أن يتحدى نخبوية تقليد الحداثة العليا لصالح الثقافة الجماهيرية،

---

[1] الفصل الثالث من كتاب هانز بيرتنز The Idea of Postmodernism

وأردت أن أستكشف حافز تفكيك الذات الذي يُعَدُّ جزءاً من التقليد الأدبي للصمت.(Hassan 1980b:118)

إن زعم حسن بأنه رائدٌ أمرّ مؤكد، ولكن كونه استخدم المصطلح بالفعل في الستينيات أمر مشكوك فيه. لقد دخل المصطلح ضمن قاموس مفرداته النقدية- المنشور على الأقل- مع مقاله "ما بعد الحداثة: شبه ببلوغرافيا" POSTmodernISM: a paracritical bibliography عام 1971 وفي "تقطيع أوصال أورفيوس: نحو أدب ما بعد حديث" في العام نفسه.

يمكن أن يكون هذا الكلام غير ذي صلة، إذا كان الهدف مجرد تصويب إعادة صياغة بريئة للتاريخ الأدبي. ومع ذلك هناك ما يكفي من الأسباب للإصرار على أن حسن كان على حق في عدم استخدام مصطلح ما بعد الحداثة في الأدب الذي ناقشه في الستينيات، حتى لو ظن هو نفسه أنه فعل ذلك. وكما أشار في مقاله الاسترجاعي عام 1980، فإن اهتمامه الأساسي في الستينيات، كان 'حافز تفكيك الذات' الذي اكتشفه في أدب صمته. ولم يكن هذا الأدب ما بعد حداثي بكل تأكيد، بل على العكس، كان معظمه حداثياً بالقطع أو حتى ضد حداثي. إن ما يكتشفه حسن ويناقشه في "تقطيع أوصال أورفيوس" وفي كل إصداراته اللاحقة في الستينيات، هو ما يمكن أن يطلق عليه من وجهة نظر أنجلو- أميركية، تيار الهدم داخل الحداثة الأوروبية. وفي الستينيات، تحدى حسن ما رآه سيطرة حداثة محافظة، نخبوية، واستبدادية متسلطة، من خلال تطوير حداثة بديلة، معادية للتمثيل وسياسية بشكل صريح في بعض الأحيان. وفي عام 1970 تقريباً، بدأ باستخدام ما بعد الحداثة للغرض نفسه. ومن ثم، يمكن لحسن أن يخبرنا في النسخة الأصلية لـ"ما بعد الحداثة: شبه ببلوغرافيا" عام 1971 'من الممكن بالفعل أن نلاحظ أنه في الوقت الذي خلقت فيه الحداثة أشكالها الخاصة للسلطة، بسبب انهيار المركز، مالت ما بعد الحداثة نحو الفوضى، في تناغم أعمق مع تداعي الأشياء'. ومع ذلك، بناء على رغبته في تدعيم 'ما بعد الحديث'، ينسى هنا أنه طور في وقت سابق بشكل فعال حداثة فوضوية مشابهة. ونتيجة لذلك، وجد نفسه

مضطراً لتدارك الخلل في الطبعة المنقحة للمقال نفسه في "النقد النظير" Paracriticisms(1975)، إذ يتحدث عن 'حداثة- مستثنياً الدادية والسريالية- أبدعت أشكالها الخاصة للسلطة الفنية نظراً لأن المركز لم يعد ثابتاً على وجه التحديد' (Hassan 1975:59). إن إقحام (إعادة إقحام) الدادية والسريالية في المناقشة يؤدي بطبيعة الحال إلى مشاكل التحقيب: على حسن أن يفرق بين حداثة أسبق معادية للتمثيل وهدامة، وما بعد الحداثة إذا ما أراد استخدام ما بعد الحداثة كمصطلح تحقيبي. دعني أتناول باختصار كيف يتعامل حسن مع هذه المسألة وغيرها من المسائل، وأرسم خطوطاً عامة لمسار نقدي يضع أجندةً لنقد إميركي شديد المعاصرة في السبعينيات وبداية الثمانينيات.

الحداثة، حركة الطليعة، وما بعد الحداثة

خلال حقبة الستينيات، تبنى حسن مفهوماً واسعاً للحداثة يضم حركة الطليعة الأوروبية وأصولها في القرن التاسع عشر. في مقالاته الأسبق لم يكن واقعاً أبداً تحت وهم أنه يكتب عن ما بعد الحداثة. العنوان الفرعي لـ"تقطيع أوصال أورفيوس" لعام 1963، هو "تأملات في الثقاقة، واللغة، والأدب الحديث"، ويخبر القارئ أن الغرض منه هو تأمل أحد تيارات الأدب الحديث(463). ومع ذلك، تقترح تلك التأملات المبكرة، بما في ذلك الكتب التي تنتمي لتلك المدّة، "أدب الصمت" لعام 1967، و"تقطيع أوصال أورفيوس" لعام 1971، تمييزاً مهماً داخل الحداثة بين حداثة تقليدية وحداثة "صامته" معادية للتمثيل. إن "تقطيع أوصال أورفيوس" الذي يركز على التيار "الصامت" داخل الحداثة، يفرد فصولاً حول صاد، وهمنجواي، وكافكا، وجينيت، وبيكيت، تعترضها "فواصل" حول السريالية، والوجودية. وبحلول العام 1967، بدأ حسن يرى أن متغيرات ما بعد الحرب الخاصة بأدب الصمت مختلفة نوعياً عن سابقاتها في فترة ما قبل الحرب، ومن ثم، فنحن نتعامل، على نحو ضمني، مع نسخة ما بعد حداثية من الحداثة 'الصامتة': 'كل ما هو جديد بحق في

[الأدب الجديد] يتجنب المعايير الاجتماعية، والتاريخية، والجمالية التي كانت تحدد هوية حركة الطليعة في فترات أخرى' (1967b:74). سوى أن تحديد ما هو 'جديد بحق' إشكالي بشكل واضح. إن مزاعم حسن بخصوص الأدب الجديد تشبه تماماً تلك المزاعم التي تبناها بالنسبة لأدب الصمت الأقدم. 'لقد توخى [هذا النوع من الأدب] الصمتَ عبر قبوله بالصدفة والارتجال؛ لقد صار مبدؤه استحالة التحديد. وبرفضه للنظام، النظام المفروض أو المكتشَف، يرفض هذا الأدبُ الغاية. ومن ثم فأشكاله غير هادفة أو موجهة؛ وعالمه هو الحاضر الأبدي'(78) . فإن كان ثمة اختلاف على الإطلاق، بين الأدب القديم وأدب الصمت الجديد، فإنه يتمثَّل فيما يبدو في أن المتغير الجديد أكثر انعكاساً على ذاته على نحو أكثر راديكالية. 'إن الصمت في الأدب الجديد يمكن بلوغه أيضاً من خلالِ السخرية الحادة، وهو مصطلح أطبقه على أي قول يحتوي على إنكاره السِخرِي الخاص به' (77).

إن مسألة التمييز بين أدبٍ أقدم (حديث) وأدب صمت مستجد (ما بعد حديث)، تعاود الظهور في "تقطيع أوصال أورفيوس" عام 1971، الذي يتحرك فيه حسن إلى الأمام وإلى الخلف في ذات الوقت. إنه يتحرك إلى الأمام من خلال استخدام مصطلح ما بعد الحداثة فيما كان يسميه في وقت أسبق الأدب الجديد the new literature ومن ثم يوحي بانقطاع حاسم بين الحداثة وما بعد الحداثة، ولكنه يوحي أيضاً باستمرارية أكبر بين الاثنتين من تلك التي اقترحها في "أدب الصمت". وبينما حدثنا في وقت أسبق أن أدبه الجديد يتعدى حركات الطليعة فيما بين الحربين العالميتين، يحدثنا الآن أن 'مفارقات [دوشامب] تأخذنا إلى صميم الحياة ما بعد الحديثة' (1971a: 256). لقد كانت ما بعد الحداثة معنا لوقت طويل: 'روح ما بعد الحداثة تتقوقع داخل المتن العظيم للحداثة... إنها ليست في حقيقة الامر مسألة تتابع زمني: لقد تعرف صاد، وجاري، وبريتون، وكافكا على تلك الروح' (139). هذا التعريف التصنيفي الذي يفتقر إلى التتابع الزمني لما بعد الحديث مربك بشكل واضح من ناحية التحقيب. إن ما بعد الحداثة قد تبدو شبيهة بالحداثة

عوضاً عن كونها ما بعد- حديثة. ويسعى حسن لحل هذه المشكلة من خلال تقديم ضرب آخر من التحقيب، يقع في تاريخ النقد الأميركي. إن ما بعد الحديث في الأدب هو الوعي الجديد الجديد بما بعد الحديث. إن افتتاحية "تقطيع أوصال أورفيوس" توضح أن ما هو جديد ليس إلى حد كبير أدب الصمت ما بعد الحديث، وإنما اكتشافه بواسطة النقد الأميركي: 'ربما آن الأوان لتشييد بنيان جديد للتاريخ الأدبي. لقد برز خط مختلف داخل تقليد الحديث، يفضي مباشرة من خلال الحاضر لأدب منتظر'(4). إن حسن يشدد في "تتمته" مرة أخرى على أنه يرى ما بعد الحداثة بلغة التصنيف، على ضوء استمرارية بين أدب الصمت الأقدم لما قبل الحرب، ونسخته ما بعد الحديثة لما بعد الحرب: 'إن نبرتَيْ الصمت، المسموعتين طوال هذه الدراسة، تستمران في الأدب ما بعد الحديث: (ا) الصدى السلبي للغة، التدمير الذاتي، الشيطاني، العدمي؛ (ب)ثباته الإيجابي، المتعالي على ذاته، المقدس، المكتمل' (248). في ''تقطيع أوصال أورفيوس'' يؤسس حسن ما بعد حداثة تشمل في المقام الأول اكتشاف يضطلع به جيل جديد من النقاد الأميركيين المنتمين تقريباً لتقليد أوروبي حصري للصمت. ويشمل هذا النوع من ما بعد الحداثة فوق ذلك نسخاً عصرية من أدب الصمت و تجليات لصمتِ أكثر راديكالية في الفنون الأخرى:

> ولكن الأدب يتلكأ كالمعتاد خلف فنون التعبير الأخرى. إن فنون الصمت تُظْهِر وفرةً أعظم في الموسيقى العشوائية، والشعر المجسم، وشعر الحاسوب، والرقص الإلكتروني، الفن الشعبي، والبصري، والفنك، والكونسبت، والطوبوغرافي، والبيئي، ومسرح العصابات guerilla theatre، وهندسة العمارة السائلة، ووسائل الإعلام ذاتية التدمير، والطبيعة المُعلَّبة، والعروض المسرحية المُخَدِّرة، والأطر الفارغة، والأحداث الطبيعية، ويتكاثر و يتوغل مثلما تُولِّدُ أنواعٌ جديدة من الفن المضاد أساليب أكثر جدة. (254)

وليس من قبيل التجني على حسن، الذي يرتاد مبدئياً أرضاً جديدة مسلحاً بثقافة واسعة، القول بأن ما بعد حداثته الحداثية قد تسببت في قدر كبير من الخلط حول طبيعة ما بعد الحداثة الأدبية. لقد واجهت، ولا غرابة في ذلك، الكثير من النقد من باحثين يعملون في آداب أوروبية عديدة لا يمكن

التمييز فيها بالفعل بين هذا النوع من ما بعد الحداثة وبين إحدى نسخ الحداثة نفسها على الأقل[1]. مشكلة حسن هي أنه يبحث عن طريقة للملاءمة بين الأدب التجريبي في أميركا في الخمسينيات والستينيات وحركة الطليعة القارية بينما يريد في الوقت ذاته التمييز بين الاثنين. ومثل النقد الجديد nouvelle critique- الذي استمد منه جزءاً من مفرداته- وما بعد البنيوية التي كانت ما تزال في مرحلة التطور، قدَّم نقداً للحداثة، ولكن خلافاً للفرنسيين، سرعان ما تحول، فيما يمكن أن نطلق عليه الأسلوب الأميركي النموذجي، إلى الفن المعاصر والمشهد الاجتماعي المعاصر. إن محاولته خلق استمرارية بين حركة الطليعة الحديثة والفن الجديد هي المسؤولة عن المشكلات التي قمت برسم خطوطها العريضة تواً.

وحتى عام 1971، لم يقدم عمل حسن النقدي أي مشكلات خاصة بالتأويل. ولكنه يبدي في "حدود النقد: استعارات الصمت" عام 1970، ملاحظةً تنذر بالسوء: 'ينبغي على النقد أن يتعلم من عدم الاستمرارية أو الانقطاع، ويصبح هو ذاته أقل من مجموع أجزائه. يتعين عليه أن يقدم للقارئ فضاءات فارغة، ضروباً من الصمت، يستطيع فيها أن يلتقى ذاته في حضور الفن. هذا هو النقد الجديد؛ أو إن شئت: النقد النظير' (1970a: 91). لقد كرس حسن جزءاً كبيراً من العقد التالي لفاعليات نقدية نظيرة، إذ بدأ بـ"ما بعد الحداثة POSTmodernISM: ببلوغرافيا شبه نقدية" عام 1971. وفي الطبعة المنقحة لذلك الجهد الأول للنقد النظير، عرف حسن النقد النظير paracriticism بوصفه 'محاولة لاستعادة الفن متعدد المهام' (1975:25)، وهذه الممارسة متعددة المهام هي التي تجعل من مهمة تعيين موقع (مواقع) حسن أثناء فترة السبعينيات مشروعاً محفوفاً بالمخاطر إلى حد ما. إن التداعى والحكمة- اللذين كان لديه نزوع نحوهما- راحا يحلان محل الجدل: هناك

---

[1] انظر على سبيل المثال، الاعتراضات التي أثارها أندرياس هويسن في Mapping the postmodern عام 1984، أو في إسهامات سوزان سوليمان وهلموت ليذن في Approaching Postmodernism لفوكيما وبيرتنز عام 1986.

فيض من الاستطرادات، والأطر، والطباقات؛ وتناولت بعض المقالات تعدد المهام حرفياً- "المتخيل والمستقبل: استعراض هزلي غريب extravaganza للصوت والشريط"، "جويس، بيكيت: سيناريو من ثمانية مشاهد وصوت"، "بروميثيوس مؤدياً: نحو ثقافة بعد إنسانوية؟ مسرحية جامعية قصيرة في خمسة مشاهد"- (في "بروميثيوس مؤدياً" يواجه، على نحو متعدد المهام، كلٌ من النص الأسطورى Mythotext، النصText ، النص المتغايرHeterotext، السياقContext ، النص الشارح Metatext، ما بعد النص Postext، والنص النظيرParatext ، بعضها البعض).

على أية حال، ظل حسن يغالب مشكلات التحقيب، أي التمييز بشكل مقنع بين الحداثة وما بعد الحداثة. وكما رأينا، يزعم "تقطيع أوصال أورفيوس 'أن 'الروح ما بعد الحديثة... ليست في واقع الأمر مسألة تسلسل زمني'. ومع ذلك، يجادل في "ما بعد الحداثة POSTmodernISM: ببلوغرافيا شبه نقدية" من أجل انقطاع ربما لا يكون غير مُدْرَك على وجه التقريب ولكنه محدد: فنانو ما بعد الحداثة 'أقرب ما يكونوا للإحساس بالتضاؤل والسقوط من أسلافهم الحداثيين' (1971c:23). 'إن التغير في الحداثة يمكن أن نسميه ما بعد حداثة'. ويخبرنا حسن هنا، باقتناع راسخ 'إن نص ''يقظة فينيجانس'' هو النص الحاسم دون ريب'(11) ومن الصحيح إنه عدل ذلك مرة أخرى في طبعة 1975 المنقحة: ''أوبو ملكاً'' ذاتها ليست ما بعد حداثية بقدر ما هي حداثية؟' (1975:44)- ولكنه مع ذلك يقصر ما بعد حداثته بالتدريج على فترة ما بعد الحرب. إن فكرة التحقيب التي استُمدت من الدَّولية الجديدة للنقد الأميركي، تم إسقاطها الآن وحل محلها تحقيب محايث للتاريخ الأدبي ذاته. وإحدى النتائج هي أن ما بعد حداثة حسن صارت أكثر أميركية بكثير. إن أدب الصمت الأوروبى الأقدم يُنظَر إليه الآن في علاقته بـ'الأسلاف' (1980b:121)، وصارت ما بعد الحداثة الآن ظاهرة معاصرة مع استثناءين وحيدين أو ثلاثة- عمل بورخس، وبيكيت، وربما ''يقظة فينيجانس''- وهي تتجه الآن حصرياً نحو 'التدمير'، أي، نحو معاداة التمثيل والفوضى، إذ كان

حسن قد قرر أيضاً إسقاط التيار الهيدجري 'المقدس' الذي كان ينتمي في الأعمال المنشورة في السابق لأدب الصمت.

وفي ذات الوقت، تركت ما بعد حداثة حسن المجال الأدبي بشكل حصري وعبرت عن نفسها في الثقافة (الأميركية) المعاصرة على وجه العموم. إن حسن لم ينتقل من ما بعد حداثة أدبية إلى ما بعد حداثة ثقافية بالفعل إلا في عام 1971 في "ما بعد الحداثة" POSTmodernISM، إذ أمد عدداً من العناوين الحديثة بـ'ملاحظات ما بعد حداثية'، على الرغم من أنه لم يتبن مصطلح postmodernity (الذي ربما استعاره من عمل ريتشارد إ. بالمر" نحو هرمنيوطيقا الأداء" (1977)) إلا في عام 1978. إن تلك الملاحظات ما بعد الحداثية، شأنها شأن الكثير من كتابات حسن أثناء حقبة السبعينيات، موحيةٌ بلا حدود ولكنها تفتقر أيضاً إلى الحسم. إنها تذكر القرية العالمية لماكلوهان[1]، و'سفينة الأرض' Spaceship Earth[2] ونشاط حماية البيئة، لبوكمنستر فولر، وشغب السجون، والكمبيوتر بوصفه 'وعياً بديلاً'، ومعاداة النخبوية ومناهضة النزعة الاستبدادية، انصهار الأنا، المفارقة الراديكالية، الفن البيئي، حركة الهيبيز، ثقافة مجلة The Whole Earth Catalogue[3]، إلغاء الرقابة،

---

[1] القرية العالمية لماكلوهان McLuhan Global Village: ماكلوهان أستاذ وكاتب كندي، أحدثت نظرياته حول وسائل الاتصال الجماهيري جدلاً كبيراً فهو يرى أن وسائل الاتصال الإلكترونية، ولا سيما التليفزيون تسيطر على حياة الشعوب وتؤثر على أفكارها ومؤسساتها. ظهر مصطلح القرية العالمية في مؤلفاته لكي يصف كيف تقلص العالم إلى مجرد قرية صغيرة بفضل تكنولوجيا الاتصال وانتقال المعلومات في اللحظة نفسها إلى سائر أنحاء الكرة الأرضية.

[2] Space Earth: كتيب نشره بكمنستر فولر نُشر عام 1968 يرى أن كوكب الأرض عبارة عن سفينة فضاء تسبح في الفضاء مزودة بكمية محدودة من الموارد التي لا يمكن تعوضها. إن كوكب الأرض يشبه مركبة ميكانيكية تحتاج إلى الصيانة الدائمة، وإذا لم يحتفظ بها في حالة جيدة، فإنها سوف تتعطل ويصيبها العطب وتكف بالتالي عن أداء عملها.

[3] The Whole Earth Catalogue: مجلة أميركية تتبنى الثقافة المضادة، وكتالوجاً للمنتجات (الأزياء، لأدوات، الآلات، البذور، إلخ)، ظهرت عدة مرات في الفترة ما بين عامي 1972 و1982، وبين الحين والحين حتى عام 1998. كانت تركز في موضوعاتها على الاكتفاء الذاتي، والبيئة، والتعليم البديل، إلخ.

الجنسانية الجديدة، الرواية المثلية، الإباحية، الثقافة (الثقافات) المضادة، زن، مبدأ نهاية العالم...، وهلم جرا (أنظر 8-1971c:24).

إن ملاحظات حسن ما بعد الحداثية تقدم بياناً شاملاً على نحو معقول للثقافة الأميركية الخارجة على الاتجاه السائد في حقبة الستينيات اللاحقة، وما هو مفتقد هنا- النسوية، قوة الشيكانو[1]، السوداء، والحمراء- أضيف في النسخة المطبوعة من "النقد النظير" عام 1975. وسوف يدفع هذا التماهي لما بعد الحداثة مع دافع عملية المقرطة في الستينيات حسن في النهاية إلى التقليل من أهمية استمرارية ما بعد حداثة حركة الطليعة القائمة بشكل أساسي على الهدم وإعطاء مزيد من الاهتمام لحوافزها السياسية إلىوتوبية: 'ليس بمقدورنا ببساطة- كما كنت أفعل في بعض الأحيان- الاطمئنان إلى فرضية كون ما بعد الحداثة معادية للشكل، وفوضوية، أو هدامة' (1980b:121). وعلى الرغم من أن حسن لم يتنبأ أبداً بما بعد حداثة ما بعد الذَّكر، وما بعد الأبيض، و ما بعد البروتستانتي عند فيدلر، فإنه أيضاً نظَّر في فترة السبعينيات لثورة ثقافية واسعة المدى حافظت جزئياً على ثورة الطليعة على النزعة الإنسانية للبو رجوازية العليا التي حركتها جزئياً السياسة اليوتوبية.

وفي السبعينيات أضاف حسن أيضاً عنصراً آخر مهماً لما بعد حداثته. إن ما بعد الحديث ليس مجرد تحول ثقافي ضخم، إنه يتضمن أيضاً علاقة جديدة بين البشر وبيئتهم. في "الغنوصية الجديدة: تأملات في أحد مظاهر العقل ما بعد الحديث" لعام 1973، يرى حسن 'إننا نشهد تحولاً للإنسان أكثر راديكالية من أي شيء كان يمكن لكوبرنيكوس، وداروين، وماركس، أو فرويد تصوره' (1973: 567). في عصر الغنوصية الجديدة هذا 'يصير العقل

---

[1] حركة الشيكانو في الستينيات، امتداد لحركة الحقوق المدنية المكسيكية الأميركية التي بدأت في أربعينيات القرن الماضي، وعالجت الكثير من القضايا من بينها حقوق العمال الزراعيين وتطوير التعليم.

حقيقته الخاصة. يصبح الوعي كل شيء'(548). إن فكرة أن الوعي قد استوعب العالم تلعب دوراً مركزياً فيما بدأ حسن إدراكه بوصفه الإبستيم[1] episteme ما بعد الحديث الجديد، وهو مصطلح استخدمه لأول مرة في "الثقافة، واللاتحديد indeterminacy، والتأصل immanance: هوامش العصر (ما بعد الحديث)" عام 1978 (1980c). وفي "الرغبة والانشقاق في العصر ما بعد الحديث" عام 1983، إذ يؤكد غيابُ الأقواسِ الواصفة تَبنِّيه لمخطط إبستيمي للأشياء، يلخص حسن تلخيصاً جيداً غنوصيته الجديدة، كما يفعل في أي موضع آخر (إنه يطلق عليها الآن 'التأصل' immanence، ربما بسبب الارتباطات الدينية التي لا مفر منها لكلمة غنوصية). إنه يصرح بأن كلمة 'تأصل' هي 'قدرة العقل على تعميم نفسه في العالم، على التأثير في كلا الذات والعالم، ومن ثم يصبح أكثر فأكثر، وعلى نحو مباشر، بيئته الخاصة' (1983:10). و'يعتمد الأمر في المقام الأول على ظهور البشر بوصفهم حيوانات لغوية، جنس مصور (فنان) homo pictor، جنس دال homo significants، مخلوقات غنوصية تشكل نفسها، وعالمها عبر رموز من صنعها'(10). إن فكرة 'التأصل' هي في حقيقة الأمر تعميم لدعوى حسن السابقة، المضمرة بالفعل في كتاباته حول أدب الصمت، بأن 'المسعى ما بعد الحديث في الأدب يقر بأن الكلمات قد انفصلت عن الأشياء، وأن اللغة يمكنها الآن الإشارة فقط إلى اللغة' (1975: 90). ولكن هناك أيضاً اتجاه آخر يميز العصر ما بعد الحديث: هو اللاتحديد indeterminacy، والذي يُعرَف في المقال نفسه بوصفه:

> مركب من اتجاهات فرعية تستدعيها المفردات التالية: الهرطقة، التعددية، الانتقائية، العشوائية، الثورة، التشويه. والمصطلح الأخير وحده تنضوي تحته مجموعة من مصطلحات التفكيك: التدمير، التحلل، التفكيك، اللامركزية،

[1] يشير مفهوم التفضية spatialization إلى الأشكال الفضائية التي تتخذها الأنشطة، والأشياء المادية، والظواهر أو السيرورات الاجتماعية. ويتصل المهوم بالجغرافيا، وعلم الاجتماع، والتخطيط الحضري، والدراسات الثقافية. ويشير المصطلح عموماً للمعنى العام للفضاء الاجتماعي القياسي للزمان والمكان أو الثقافة.

الإزاحة، الاختلاف، الانقطاع (عدم الاستمرارية)، الفصل، الاختفاء، التفسخ، اللاتعريف، إزالة الوهم، اللا كلية، اللا شرعنة. (1983:9).

إن استحالة التحديد والتأصل يميزان معاً العصر ما بعد الحديث: يصرح حسن عام 1978 'إن تفاعل اللا تحديد والتأصل حاسم بالنسبة لإبستيم ما بعد الحداثة'، ويصك عبارة جديدة لتسمية هذا الإبستيم: عصر 'تأصل اللا محدد' indetermanence (1980c:91). ولا نحتاج لمثل هذه الطريقة الدريدية في استحداث المصطلحات لنعرف أن حسن كان قد اقترب الآن من الموقف ما بعد البنيوى، مثلما لا نحتاج لإدراج أسماء دي سوسير، ولاكان، ودريدا، وفوكو، ودولوز، وبارت، أو كرستيفا في قائمة الكُتّاب الذين أسهموا في إبستيم ما بعد الحداثة (1980b:123). سوى أن هناك اختلاف مهم. فمن خلال الزعم بوجود زمن قبل سقوط آدم لم تكن فيه الكلمات قد انفصلت عن الأشياء بعد، وعبر تقديم الإنسان بوصفه 'مخلوقاً غنوصياً' يتشكل ذاتياً، وبوصفه ظاهرة معاصرة، يتبنى حسن مخططاً أكثر تقليدية نوعاً ما للأشياء تترك الباب مفتوحاً لإمكانية العودة إلى نظام تمثيلى أقدم[1] إن مثل هذا الوضع لا يخلو من إشكالية بطبيعة الحال، ومع ذلك لم يشكك فيه حسن. إنه، ومعه ليزلي فيدلر و شارلز جنكس، الأقل تنظيراً من بين كل منظرى ما بعد الحداثة. وعلى الرغم من أنه كان قد تعرف على ما بعد البنيوية الفرنسية قبل الناقد الأميركي العادي بوقت طويل، فإن مزاجه كان حافلاً بالنزعة الإنسانية بحيث لم يقبل بقضاياها على مستوى أكثر سطحية. وعلى الرغم من كل راديكاليته الظاهرية، لم يصل حسن بموقفه إلى نهاياته الراديكالية الممكنة.

---

[1] شارك كل من جان بودريار وفردريك جيمسون في تاريخ مشابه لنصية متزايدة، كما سوف نرى لاحقاً. إن نظريات الفقدان التدريجي للمرجعية تربط هذا الفقدان صواباً أو خطأً بنشأة الرأسمالية. ويبدو حسن برغم ذلك غير مهتم كليةً بسيناريو سوسيو-اقتصادي ممكن يميز الانقلاب الثقافي الذي يعكف على تحديده. إن مجال الاستاطيقا بالنسبة لحسن، يبدو مستقلاً يتبع قوانينه الخاصة، على الرغم من أنه أيضاً لم يكن مهتماً حقيقة بكيف وأين نشأت تلك القوانين.

كان حسن، على الدوام، على علم تام بهذا. إننا نجده بالفعل في تصديره لكتاب "النقد النظير" في يناير 1974 يحذرنا من نفسه: 'أنا مزاجي الخاص. أعرف على الأقل ثلاثة أشخاص يتصارعون: شخص وجودي، شخص يوتوبي، وشخص أورفي' (1975:xiv). وبحلول عام 1980، عندما توطدت ما بعد البنيوية ونسختُها الأميركية التفكيكية واحتلتا الصدارة في النقد المعاصر، شعر حسن بأنه مضطر للتعبير عن فزعه مما بدا له عقماً عاطفياً:

إن ميتافيزيقا الغياب لـ(ما بعد) البنيوية وأيديولوجيا التمزق ترفضان مبدأ الكلية على نحو متعصب تقريباً. ولكني أريد أن أستعيد إحساسي الاستعاري بالكليات... إن كل شيء ينهار داخلياً على اللغة ذاتها، وعلى البنى داخل/وخارج البنى. ولكني أصبو إلى مفهوم للأدب يكون انفجارياً هو الآخر.

لقد كان حسن بطبيعة الحال إنسانوياً منغلقاً على نفسه طوال الوقت: 'إن المزاج البنيوي يتطلب الإقصاء التام لشخصية الذات الكاتبة/المتكلمة. تصير الكتابة انتحالاً، والنطق اقتباساً. وفي غضون ذلك، نمضي في الكتابة، ونمارس النطق' (1980a:56). إنه أول من ربط بين ما بعد الحداثة و التفكيكية، وهو أيضاً أول من تحرر من وهم مفعولها. واللافت للنظر، أن تحرر حسن من الوهم لم يكن إلى حد كبير نتيجة معاداة التفكيكية للسياسي- وهو السبب الذي حدا بالكثيرين غيره إلى التخلي عنها في حقبة الثمانينيات- وإنما لكونه كان ما يزال ينتظر الكثير من اللغة الأدبية. وعلى الرغم من الأعوام الخمسة عشر التي كرسها لأدب الصمت، فإنه كان ينتظر منه أن يكون مُلسناً. إن حسن لم يفقد الإيمان مطلقاً بالفن، حتى لو انقلب ذلك الفن على نفسه. لقد كان الفن عند حسن ما يزال يشكل مجالاً منفصلاً ومتعالياً.

وفي مفارقة أخيرة، غدا من الواضح أن عمل حسن النقدي، الذي حفزه المفكرون الأوروبيون وكانوا مصدر إلهامه، حط الرحال في وطنه بالتبني، أميركا. في "إدراك المراد: محاكمات خطاب ما بعد الحديث" عام 1987، تحول حسن إلى التقليد البراجماتي الأميركي. ومرة أخرى، في مراجعة لما بعد حداثته، حاول حسن تجاوزها. لم تكن ما بعد حداثته قد تغيرت كثيراً، ولكن نزعته

الإنسانية المتريثة كانت الآن تقتضي ما هو أكثر من الصمت والتدمير. ربما كان نيتشة ما يزال مفتاحاً لأي تأمل حول الخطاب ما بعد الحديث، وربما كان بارت بالتأكيد 'أبرز عقلية نقدية لهذه الفترة، و ربما في عصرنا' (1987b;444)، ولكن مع رورتي، و مع وليام جيمس بشكل أخص، شعر حسن أنه 'على أرضية وطنية'.(447) ومن ثم بين أهله. إنه يصرح بأن الوقت قد حان 'لإحياء انتقالي، لمعاودة خلق أساطير براجماتية'(451)، والبراجماتية مرشد خبير: 'البراجماتية وثيقة الصلة بكل التباسات حالة ما بعد حداثتنا دون خمود، وعقم، أو تخل عن الحكم'(452). و كما سنرى لاحقاً، ربما عثر حسن أيضاً على روح جديدة للالتزام في إعادة تسييس ما بعد الحديث في منتصف الثمانينيات، ولكنه آثر التغاضي عنها، تماماً مثلما ظل على مسافة من الأحداث السوسيو- سياسية لحقبة الستينيات. إن حسن يعثر على بلسمٍ لأزمة الخطاب ما بعد الحديث في براجماتية وليام جيمس، بلسمٍ يكفي.

ما بعد الحداثة الوجودية

بالإضافة إلى حسن، كان وليام سبانوس و"باوندري2: دورية لأدب وثقافة ما بعد الحداثة" أكثر مناصري ما بعد الحداثة تأثيراً في حقبة السبعينيات. وعلى الرغم من أن سبانوس، خلافاً لحسن، ظل وفياً للعهد- أنظر المقابلة التي جرت معه عام 1990 (Bove 1990) - فإنه لم يعد أيضاً يلعب دوراً ذا أهمية في النقاش. و مع ذلك، يُعَدُّ واحداً من أهم المنظرين الأوائل للأدب ما بعد الحديث، وساهمت باوندري2 بشكل بارز في التقبل المطرد لمصطلح ما بعد الحداثة في حقبة السبعينيات.

إن عدم ارتياح سبانوس المبكر لهيمنة 'النقد الجديد' دفعه إلى التوجه نحو الوجودية الأوروبية قبل وصول ما بعد البنيوية الفرنسية إلى الولايات المتحدة بوقت طويل. وسوف تتأثر وجوديته الهيدجرية/ السارترية

في وقت لاحق بقراءته لدريدا- الذي تسربت مصطلحاته بالتدريج إلى مقالاته- ولكنه لم يتخل أبداً عنها. إن وجوديته، كما صرح في مقابلته مع بوفيه، وجهته إلى قراءة سياسية مستفيضة لما بعد البنيوية التي نظر إليها معظم النقاد عل نحو أكثر محدودية بكثير:

> توجهي الوجودي هو الذي اضطرني لقراءة خطاب الاختلاف- خطاب النقاد الفرنسيين من أمثال دريدا وفوكو وما بعد البنيويين عموماً- بوصفه خطاباً يصنع اختلافاً أو قادراً على صنعه في العالم؛ وبينما تجنب معظم الأكاديميين الذين رحبوا باستيراد ما بعد البنيوية إلى الولايات المتحدة (على الأقل هذا هو إحساسي) وجودية هيدجر وسارتر التحليلية... مال هؤلاء الأكاديميون نتيجة لذلك إلى اختزال خطاب ما بعد البنيوية لمجرد خطاب أكاديمي أو مؤسسي. (Bove 1990).

يرى سبانوس أن النقد يستطيع أن يصنع 'اختلافاً في العالم'. فالالتزام السياسي الذي يتطلبه بالتالي هذا النوع من النقد من الناقد، بالنسبة لسبانوس، مستحيل بدون ذات وجودية. إن وجوديته، كما لاحظ بوفيه بحق، تمنعه بشكل مؤثر من أن يسلك الطريق الذي اقترحه نقاد ما بعد البنيوية من أمثال بول دي مان، الطريق صوب البلاغة، والخضوع غير المشروط للغة، و'نهاية الإنسان'. لقد كان ابتعاد سبانوس المتزايد عن النقاش حول ما بعد الحديث في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات النتيجة المباشرة لرفضه القبول بأولوية اللغة في فترة هيمنت فيها على الأقل فكرةُ النصية على النقاش الأدبي- النقدي.

التفضية الحداثية وزمانية ما بعد الحديث[1]

دعني أعود إلى بداية السبعينيات، عندما اتبع سبانوس ومساهمون آخرون في 'باوندري2' تشارلز أولسون في محاولة إقامة صلة بين وجودية هيدجرية مضادة للنزعة الإنسانية، والفكرة المتنامية لما بعد الحداثة. في عمله "الكشفي والحد: ملاحظات حول الخيال الأدبي ما بعد الحديث"، طور سبانوس أولاً دعواه بأن 'الخيال ما بعد الحديث... خيالٌ وجودي' (Spanos 1972:148). هذا الخيال الذي يراه فعالاً عند سارتر، وبيكيت، ويونسكو، وجينيت، و فريش، وأيضاً عند بنشيون، يحكمه حافز 'إدماج الأدب في حوار أنطولوجي مع العالم من أجل استعادة التاريخية الحقيقية للإنسان الحديث'(166). إن هذا النوع من 'أدب العبث- الضد ما بعد الحديث' يتبنى 'إستاطيقا للتحلل' تكشف لنا عن 'القلق البدائي المقيم، حيث يصير الفزع، كما يخبرنا كيركجارد وهيدجر وسارتر و تليش، ليس مجرد أداة لليأس ولكن أيضاً وفي آن معاً وسيط الأمل، أي الحرية والإمكانية اللانهائية'(156). إنه يضعنا في مواجهة، إما موضوعاتية أو شكلية (عبر الانعكاسية الذاتية، على سبيل المثال) مع الزمانية الراديكالية التي تشكل مصيرنا المحتوم بعد انهيار الميتافيزيقا. وبناء على إصراره على التاريخية والزمانية الهيدجرية، يرفض سبانوس ليس 'الخيال الحديث المبكر' فحسب، و إنما أيضاً نطاق كامل من الفن المعاصر الذي يرغب في تسميته، على غرار حسن بـ'ما بعد حديث' (علامات تنصيصه)، والذي ما يزال، من منظوره، 'يفضئ الزمان'. إن مثل هذا الفن يكرر الإيماءات والاستراتيجيات الحداثية من حيث أنه يحاول بالأساس الإفلات من الزمانية في محاولته استحداث مجال مستقل ذاتيا لسرمدية متعالية:

[1] يشير مفهوم التفضية spatialization إلى الأشكال الفضائية التي تتخذها الأنشطة، والأشياء المادية، والظواهر أو السيرورات الاجتماعية. ويتصل المهوم بالجغرافيا، وعلم الاجتماع، والتخطيط الحضري، والدراسات الثقافية. ويشير المصطلح عموماً للمعنى العام للفضاء الاجتماعي القياسي للزمان والمكان أو الثقافة.

في العقد الماض أو نحو ذلك، برزت إلى الوجود مجموعة من الصيغ 'ما بعد الحديثة' في الكتابة و الفكر النقدى التي تمثِّلُ بالأساس، على الرغم من بعض أوجه الشبه مع جوانب من الخيال الوجودي، امتدادات للحداثة الأيقونية المبكرة. إنني أشير، على سبيل المثال، إلى النقد البنيوي لرولان بارت، والنقد الفينومينولوجي للوعي عند جورج بوليه وجان بيير ريشار، والتصويرية الجديدة neo-Imagism عند مارشال ماكلوهان؛ 'شعرالحقل'[1] field poetry عند تشارلز أولسون والشعر المجسم عند بيير جارنييه، وفرديناند كريويه، وفرانز مون؛ الرواية الجديدة عند روب جرييه وميشيل بوتور؛ 'أحداث' Hppenings لألان كابرو، وكلاوس أولدنبيرج؛ وأدب فن البوب الذي تحيز له نقاد مثل ليزلي فيدلر... إن هذه الصيغ من الإبداع والتأمل النقدي تدل على تنوع المشهد ما بعد الحديث، ولكن هذه التعددية تحجب حقيقة أنها جميعاً تتوجه نحو إهمال التاريخ أو، بمعنى أصح، تتطلع جميعها لتفضية الزمن. (165-6)

وبدلاً من مواجهة القارئ بزمانيته الوجودية، يعمل هذا الفن على الإبقاء على وهم الخلود- من خلال قبوله الواعي، على سبيل المثال، بفكرة مجال مستقل للفن- و من ثم للميتافيزيقا. وكما يوضح هذا المقتطف، يُدرج سبانوس النقد المعاصر ضمن نقده القاسي. إن الكثير من النقد يتجنب بالمثل المواجهة مع الزمانية ويواصل المحاولة التقليدية لتثبيت النصوص في الزمن، أي، رؤيتها في علاقتها بمعنى سرمدي.

وفي أثناء حقبة السبعينيات، طوّر سبانوس على نحو أبعد ما بعد حداثته الوجودية في مقالات مثل "هيدجر، كيركجارد، والدائرة الهرمنيوطيقية: نحو نظرية ما بعد حداثية للتأويل بوصفه كشفاً"(1976)- الذي يرد الاعتبار لما بعد حداثة أولسون- و"إغفال اسم الدواب: ما بعد حداثة "الغثيان"

[1] شعر الحقل Field Poetry: عام 1950 نشر تشارلز أولسون مقاله البزري Projective Verse الذي دعا فيه لشعرٍ لـ'الحقل المفتوح' ليحل محل الأشكال الشعرية التقليدية المقلقة، وهو شعر ذو شكل ارتجالي يعكس محتوى القصيدة، ويتأسس على السطر الشعري، بحيث يمثل كل سطر وِحدة نَفَس ومنطوق.

لسارتر"(1978). وفي عام 1976، كان سبانوس ما يزال يساوي بين كلمتي postmodern وpost-modern، لكي يوحي بما بعد حداثة مَحَقَّبَة توجد جذورها عند كيركجارد وهيدجر، وتبرز، على وجه التقريب، مع الأدب الوجودي الفرنسي في الثلاثينيات. و شيئاً فشيئاً سوف يدرك سبانوس ما بعد الحداثة بلغة رمزية، والخيال الأدبي ما بعد الحديث بوصفه بديلاً مبجلاً زمنياً للتقليد الغربي الأنطو- ثيولوجي مركزي اللوجوس. لقد كان هناك، كما يخبرنا في "الهدم De-struction وقضية الأدب ما بعد الحديث: نحو تعريف" عام 1979:

> أدبٌ ما بعد حداثي، و إن يكن هامشياً، عبر تاريخ الغرب، نصوصٌ على سبيل المثال مثل أورست ليوريبيدس، ساتيريكون لبترونيوس، دون كيشوت لسرفانتيس، جارجانتوا وبانتاجرويل لرابيليه، رحلات جليفر لسويفت، ترسترام شاندي للورانس ستيرن، المنزل الموحش لديكنز، إلخ. إن ما بعد الحداثة ليست بالأساس حدثاً يخضع للتسلسل الزمني، وإنما بالأحرى صيغة دائمة من صيغ الفهم الإنساني. (Spanos 1979: 107)

وعلى الرغم من أن لهذه الصيغة من الفهم جوانب تفكيكية واضحة من حيث رفضها الراديكالي للميتافيزيقا لصالح الزمانية، فإنها تختلف عن تفكيكية دريدا التي تفتقر إلى التمييز بشكل مفرط في نقدها للغة. 'إن نقدها حول الكلام (parole) بوصفه مركزي اللوجوس' يكون من ثم مضللاً إلى حد ما. إن سبانوس لا يمانع في تأييد ذلك النقد طالما أنه 'نقدٌ لفكرةٍ فلسفية تتعلق باللغة في صورتها المجردة' ولكن لا يفعل ذلك إذا كان هدفه هو 'الكلام الحقيقى لرجال تاريخيين يتكلمون مع بعضهم البعض في العالم الواقعي'(114). بعبارة أخرى، يرفض سبانوس أن يحذو حذو دريدا في مساواته بين الكلام والكتابة، ونعت كليهما بـ'الغياب' عبر اللعب اللانهائي لعملية التدليل. إن 'الكلام الشفاهي' بالنسبة لسبانوس ما يزال ممتلئاً بالحضور. إنه يخبرنا أنه لا يعترض على 'الصوت في جد ذاته'(114)، ومن ثم كان تأييده للشعر الشفاهي وأشكال الارتجال. إن سبانوس، يميز ضمنياً بين

لغة مكتوبة تميل حتماً إلى الخلود والميتافيزيقا، وبالتالي تقوض ذاتها باستمرار عبر الانعكاس الذاتي، عبر تدمير التمثيلات التي تقدمها- حتى أن موثوقيتها تكمن في نفيها لذاتها- ولغة منطوقة تمتلك على الأقل إمكانية النطق بموثوقية.

وبحلول عام 1979 تبيّن أن أمل سبانوس في أن الخيال ما بعد الحديث الحقيقي يمكنه أن يُحدث 'شيئاً يشبه ثورة كوبرنيكية'(119) مجرد وهم. وبعد منتصف السبعينيات، كان ما اعتبره سبانوس ما بعد الحداثة الحقيقية الوحيدة، قد هُمِّش بشكل مطرد بفعل ما بعد بنيوية دريدا. لقد أحدث تقديم دريدا في مؤتمر بالتيمور الشهير عام 1966، وظهوره باللغة الإنجليزية في عمل ريتشارد ماكزي وإيوجينيو دوناتو "الجدل البنيوي: لغات النقد وعلوم الإنسان" عام 1970، وعمل بول دي مان وآخرين، هزةً عنيقة لما بعد البنيوية التفكيكية التي رآها سبانوس غير وافية.

إن قوة السحر الذي مارسته سيرينيات ما بعد البنيوية يجرى تصويره من خلال العمل الفكري لأحد حلفاء سبانوس الأوائل وهو شارل ألتييري. إن ألتييرى في مقاله "من الفكر الرمزى للمحايثة: أرضية الشعرية الأميركية ما بعد الحديثة" لسنة 1973، المنشور في أحد أعداد باوندري2، يرفض شعرية حداثية وممارسةً شعرية 'مستلهمتين تماماً- تقريباً- من التقليد الرمزى' (Altieri 1973: 608). ويسعى 'ما بعد الحداثيين' من جهة أخرى 'لتجسيد الكُلّي، لرؤية الخاص بوصفه روحانياً، وليس تمثيلياً'(611). وتأثراً بهذا المنظور الأولسوني 'كان شعراء ما بعد الحداثة يسعون لاكتشاف الطرق، التي يتوحد بها الإنسان والطبيعة حتى يمكن رؤية القيمة بوصفها ناتج عمليات متأصلة يكون فيها الإنسان موضوعاً بقدر ما هو وسيط للإبداع'(608). إن ألتييري في صياغاته، ربما كان أقرب إلى احتفاء صوفي لحضور أصلي من وجودية سبانوس المغرقة في التفكير: 'الإله بالنسبة للمعاصرين يتجلى كطاقة، بوصفه التعبير البليغ للقوة الكامنة'(610). (ربما كان هذا الموقف، بغض النظر عن كونه ضد ماهوي، هو الذي دفع سبانوس بعد ذلك بكثير للإشارة على نحو يفتقر إلى الكياسة نوعاً ما لمقال ألتييري بوصفه 'فاشلاً' [Bové 1990:21]). لقد دامت

هذه النسخة الباطنية الصوفية لما بعد الحداثة، بالمناسبة، حتى الثمانينيات، ولا سيما في حقل الفن الأداتي ونقد الشعر، لاحظ مقدمة مجموعة دونالد ألن وجورج باتريك المنقحة "ما بعد الحداثيين: الشعر الأميركي الجديد" عام 1982 التي ترى الشعر ما بعد الحديث 'موسوماً بقبول ضرورة أولية، روحية، وجنسية، وبالأسطورة، والفهم الأحدث للعلم، والصدفة، والتغير، والذكاء والحلم' (Allen and Butterick 1982:11). عودة إلى المسألة: يبدو مقال ألتييري غير واعٍ بأي مكبح تضعه ما بعد البنيوية في عجلته الباطنية.

وفي أواخر السبعينيات، كان ألتييري قد عكس موقفه بشكل جذري بخصوص ما بعد الحداثة: إنه يطرح موقفه في ورقة قُدمت في ندوة حول ما بعد الحداثة شارك فيها أيضاً وليام سبانوس وجيرالد جراف من بين آخرين: 'في الكتابة ما بعد الحديثة post-modern لا يوجد سوى القليل مما يتيح أي استعمال مباشر لحالات وجودية إلا إذا كانت مواقف عقلية ساخرة للتعامل مع عالم مزدحم بالدوال يتعين أن يكون خالياً من المعتقدات' (Altieri 1979:98). لقد حلت موضوعات (ومفردات) ما بعد البنيوية محل الاهتمامات الوجودية السابقة واختفت السياسة عن الأنظار. إن السياسة كانت فد غدت بالنسبة لسبانوس، وهنا تكمن المفارقة، أكثر أهمية في نفس العقد. لقد بدأ سبانوس، متأثراً بقراءته لفوكو، وقدرته على التوفيق بين فكر فوكو وفكر هيدجر- إن نقد فوكو المحدد، أو إن شئت، الخاص بالوجود الحقيقي تاريخياً حول المراقبة والعقاب يتوافق مع نقد هيدجر الوجودي للانطو- لاهوتي بوصفه ميتافيزيقياً بالأساس وجذرياً (Bové 1990:27)- في رؤية ما بعد الحداثة بوصفها 'حافزاً فوضوياً بشكل أساسي وراديكالي، يقوض ذلك الذي صار رسمياً، أقصد، نظام القيمة الثقافي الذي تعتمد عليه الدولة للإبقاء على سلطتها دون أن تضطر للجوء للعنف'(23). ومع ذلك يتعين القول إن هذا هو سبانوس الذي ينظر إلى الخلف من نقطة امتياز أواخر الثمانينيات، وأن الماضي بالنسبة إليه أيضاً صار أكثر شبهاً بالحاضر مما كان عليه في حقيقة الأمر. إنه في كتاباته الفعلية في تلك الفترة (على سبيل المثال،

'هيدجر، كيركجارد، والدائرة الهرمنيوطيقية' لعام 1976) سياسي فقط على نحو ضمني وقرأ هيدجر وفق شروط لا تختلف حقيقةً عن تلك الشروط التي قدمها ناقد آخر من نقاد باوندري2، هو ريتشارد بالمر، في 'ما بعد حداثة هيدجر' في السنة نفسها. وكما لاحظ كورنيل وست عام 1989، 'في قراءات وليام سبانوس وبول بوفيه النيو- هيدجرية للشعراء الأميركيين من أمثال روبرت كريلي وتشارلز أولسون، بدت الأفكار ما بعد الحديثة حول الزمانية، والاختلاف، والتغاير في شكل مغالي فيه، ولكنها استمرت على مستوى النظرة الفلسفية والأداء الفني' (West 1993: 392). ورغم ذلك، عمل سبانوس ومؤلفو دوريته باوندري2 بكل جد على استمرار ما بعد الحداثة السياسية في فترة تُعرف الآن تقريباً باللافعالية السياسية.

إن التهميش السريع لما بعد حداثة سبانوس الوجودية في نهاية السبعينيات، مؤشر على قوة الهجوم التفكيكي الضارى في نهاية العقد. واتباعاً لريادة حسن في ربط ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، أدخل جيل من التفكيكيين المتحولين حديثاً ما بعد الحداثة في مدار تفكيكي لا مكان فيه لترفيع مُحفِّز سياسياً للحضور أو لذات وجودية بدا أنها تنتمي لحقبة الخمسينيات التي أدركها الظلام وليس لحقبة الثمانينيات التي غمرها الضوء. ولكن على هذه القصة أن تنتظر حتى فصل لاحق.

رحلة إيهاب حسن إلى اليابان والنقد النظير:

النظرية والممارسة

كيجى أوكازاكى

(باحث ياباني)

تعاودنى كلمات هوجو، زاهد كنيسة القديس فيكتور:
لقد أطفأ الإنسان الكامل أضواء حبه amor luci. ولكنني
أبعد ما أكون عن الكمال الذي لمحته في اليابان، لمحته لبرهة
توازي برهة اهتزاز براعم الكرز في الريح أو وميض الحباحب
فى الضوء المتدفق للكون (Between the Eagle and the Sun,205)

يجب على النقد أن يتعلم الانقطاع الهازل ويصبح
هو نفسه أقل من مجموع أجزائه. ويتعين عليه أن يمنح
القارئ فضاءات فارغة من الصمت، يمكن له من خلالها أن
يلتقى نفسه في حضور الأدب. هذا هو النقد النظير. (Paracriticism,25)

إيهاب حسن (1925-) باحث مرموق وناقد بارز في مجال دراسة الأدب والثقافة المعاصرين، ومؤلف أكثر من اثني عشر كتاباً وحوالي مائتي مقال في الأدب والنقد وما بعد الحداثة في الغرب. ويعد حسن من بين أوائل من دشنوا دراسة ما بعد الحداثة، ومن ثم يُطلق عليه أحياناً "أبو ما بعد

الحداثة"[1]، ولقد اعتبر جدوله المؤلف من عمودين حول الحداثة وما بعد الحداثة مقياساً معتمداً للتمييزبينهما، وعُدَّ مفهوما التأصل immanence وعدم التحديد indeterminacy اللذين عُرضا في هذا الجدول، سمتين متلازمتين من سمات ما بعد الحداثة[2].

ويعد حسن ممارساً بالإضافة إلى كونه منظراً لما بعد الحداثة، نظراً لأن أعماله الأكاديمية إلى حد كبير مشوبةٌ بصبغة ما بعد حداثية: كونها هازلة، ومتشظية، وذاتية الانعكاس، فضلاً عن أن استخدامه لكولاج من المقتبسات يجعل ملامح ما بعد الحداثة في أدائه أكثر وضوحاً: إنه يقوم بالاستشهاد حتى بمقالاته ويومياته[3]. إن النزوع إلى المرجعية الذاتية والسرد القصصي ظهرا في أعماله المبكرة مثل "حد النقد" Frontier of Criticism 1963 و1972، إذ سمح للأصوات الثلاثة في داخله للتعبير عن نفسها، ثم توطد هذا النزوع في كتابه "تقطيع أوصال أورفيوس" The Dismemberment of Orpheus (1971):

إننا لا ننتهي أبداً بكتابة الكتاب الذي بدأناه، ولا نكتب الكتاب الذي يقرأه الآخرون. هذا هو قانون الخيال في اشتباكه الضروري مع الوجود. إننا نتغير لكي نحيا... ومن المحتمل جداً أن يكشف بعضُ القلق في هذا الكتاب عن طريقة في

---

[1] انظر غلاف كتابه "إشاعات التغيير" Rumors of Change.

[2] استخدم حسن كلمة "اللا تحديد" Indeterminacy للإشارة إلى مركب يشتمل على الغموض أو الالتباس، والانقطاع أو عدم الاستمرارية، والهرطقة، والتعددية، إلخ. ويحدد مفهوم التأصل immanence بوصفه "قدرة العقل على تعميم نفسه في رموز تتدخل بشكل متزايد في الطبيعة، وتنعكس على نفسها عبر تجريدها الخاص ومن ثم تصبح، على نحو متزايد، وبشكل مباشر، بيئتها الخاصة".

[3] ترى شير شازلر Sheer- Schazler,p. 242. أن "البروفيسير...يناقش حسن، ويقتبس منه، ويسخر منه"... إن أعماله النقدية تعتبر في الغالب كولاج من المقتبسات، وتستدعي أحياناً نقداً قاسياً. Best, XIII

الكتابة لم تعد بالنسبة لي طريقتي. سوف أجرؤ على الكتابة فقط في الزمن الراهن. (XVIII)

إن الميل إلى الانعكاس الذاتي يُتوّج بالتنظير لموقفه النقدي المُعَبّر عنه في "النقد النظير: سبعة تأملات في العصر Paracriticism: Seven Speculations of the Times (1980)

لست متأكداً إلى أي نوع أدبي تنتمي هذه المقالات السبع. إنني أدعوها نقداً نظيراً paracriticism : مقالات في اللغة، آثاراً للعصر، متخيلات للقلب. إن الأدب جزء من محتواها، ولكن حدها النقدي واحد فقط من حدود كثيرة تكمن في العقل. ولن أعترض إذا لم تستحق صفة النقد. (P.XI)

إن حسن الذي يهتم بالمنهج النقدي وشكله ودور الناقد، يتجاوز النقد التقليدي بالتنظير للنقد النظير ويتعدى حدود النقد: إن البادئة para تعني "شِبه/ شبيه/ نظير " أو"وراء نطاق " beyond. ويؤكد حسن "ينبغي على النقدَ أن يكون حراً في اتخاذ أي موقف يشاء"[1]. إنه يتحمس لاعتقاد بول فاليري في "عدم وجود نظرية ليست جزءاً محتجباً بعناية من قصة حياة المُنظّر الخاصة"[2]. لقد دفعه هذا التاكيد إلى كتابة سيرة ذاتية كاملة بعنوان "الخروج من مصر" Out of Egypt عام 1986، تحفل بسمات ما بعد الحداثة التي قمنا بذكرها، ومن ثم تُعَدّ امتداداً لعمله النقدى[3]. ويعتبر حسن من هذه

(1) Sheer-Schazler,p.241.

(2) Klinkowitz,p.118. يصر هذا الناقد على أن حسن تأثر بهنري ميلر الذي يرى أن "الكتابة سيرةٌ ذاتية، وأن السيرة الذاتية استشفاء، يُعَدّ نوعاً من الفعل".

(3) W. Hassan,p.13. يرى الناقد أن "كتاب 'الخروج من مصر' يجب أن يقرأ لا بوصفه محاولة لوصف حياة حسن كما عاشها، وإنما بوصفه بحثاً ومحاولة لبناء الذات تكمل وتوسع عمله كناقد..." Loc. cit.See,Fjellestad,pp.867-868,Okazaki(2007).p.28.

الناحية ناقداً لايتمسك بالأفكار دون تدبر، ولكنه يحاول "اختبار مدى صدقها ومعقوليتها بالقياس على نفسه وحياته الخاصة"[1].

واقتداء بما فعله في السيرة الذاتية، يكتب حسن عن رحلة إلى اليابان بعنوان "بين العُقاب و الشمس: آثار من اليابان" Between the Eagle and the sun: Traces of Japan عام 1996. لقد زار اليابان عدة مرات منذ أن قام بزيارتها لأول مرة عام 1974. إن نص حسن حول رحلته إلى اليابان، شأنه شأن نص بارت "إمبراطورية العلامات" الذي كتبه حول رحلته إلى اليابان، ليس تقليدياً من حيث أنه يولى اهتماماً أكبر بالبشر على حساب المشاهد الطبيعية، وفك أسرار النصوص المكتوبة وليس مشاهدة المعالم. في كلا النصين، نص بارت ونص حسن، تتراجع اليابان إلى الخلفية لكي تصبح مجرد أدوات وعلامات يتأملها المؤلفان ويعكفان على حل شفرتها[2]. إن نص حسن باختصار، تعبير عن اهتمامه الأكاديمي بالرحلات وكذلك بالنقد النظير. وقبل صدوره بست سنوات، أصدر حسن دراسته حول فكرة البحث قى الحياة والأدب بعنوان "نفوس في خطر: نماذج من البحث في الأدب الأميركي المعاصر" Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters عام 1990 التي تتناول العلاقة الثلاثية المتداخلة: السفر، والكتابة، والقراءة في الأدب الأميركي. ويمكن اعتبار كتاب حسن عن الرحلة، امتداداً لعمله النقدي المتعلق بالسفر. وفي هذه الورقة، يتم تأويل الخطوط الرئيسة لنقده- القضية المثيرة للجدل التي تتناول العلاقة بين نظريته (النقد النظير paracriticism) والممارسة (كتابته عن الرحلة)- بعد شرح خصائص الكتاب من ناحية الشكل، والأسلوب، والمحتوى.

---

[1] Scheer-Schazler,p.242.

[2] رولان بارت، فيلسوف فرنسي وسيميولوجي يكشف عن مقاصده قائلاً "لم يصور المؤلف اليابان بأي حال من الأحوال، وإنما فعل العكس: لقد زودته اليابان بمجموعة من الومضات، أو بمعنى أصح منحته موقفاً للكتابة، وهو نفس الموقف الذي يجري فيه إرباك ما للشخص، نقض لقراءات أسبق، صدمة معنى ممزق..." .Barthes.p.4

كتاب حسن عن الرحلة

تتألف حكاية حسن عن اليابان من ستة أجزاء: نظرة تمهيدية، من المنظور الأدبي، "هُم" them، التعليم، مداخل من الألف إلى الياء، والمبعوث. إن أحد الملامح البارزة في رحلتة هو أننا لا نجد في الكثير من الحالات تفسيراً مناسباً للأشياء وأنماط السلوك والعادات الخاصة باليابانيين إلا في الجزء الرابع الذي يحمل عنواناً فرعياً "قاموس شخصى عن الثقافة اليابانية". وعوضاً عن ذلك تتناول قصة الرحلة تصوير وتعليقات الأشخاص ذوي الصلة باليابان والثقافة اليابانية مثل د. ريتشى، و د. كين، وكينزابورو أوو، من بين آخرين. إن كتابته تمتلئ من ثم بأسماء العَلَم: سلسلة من الأسماء اليابانية والغربية المعروفة أو المجهولة.

فى التقديم الاستهلالي نصادف إيواو إيواموتو، وهو باحث ياباني في الأدب الأميركي ومترجم كتاب حسن الأول الذي عاش في أميركا وعقد مقابلة مع المؤلف. وخلافاً لليابانيين العاديين، لم يتحاش الباحث الياباني الخلاف الذي كان موضع تقدير كبير من نظيره الأميركي وجعله ينظر لزائره بوصفه ابن عم بعيد. ولكن حسن أحس في ذات الوقت أن به شيئاً لصيقاً باليابانيين، شيئاً خريفياً "إيقاع هابط للحياة، إحساس بخواء الزمن، إن لم يكن بانحطاطه" ربما لازدياد حدة حنينه بعد زواج بناته الثلاث وافتقاده لليابان والطعام الياباني(BES,7).

كان إيواموتو يتصرف على الدوام بلياقة و لطف. لقد ذكَّرت ابتسامتُه المستنكرةُ المؤلفَ بآثار الذكريات القديمة: الحرائق، والبراكين، والأعاصير، والزلازل، والحروب الأهلية المقيتة. ومن خلال صداقته بإيواموتو صنع حسن الصورة البدئية لليابانيين، الذين تعد "الكياسة" بالنسبة لهم كما يتخيل حسن "نوعاً من الخجل، و رهافةً تجاه الوجود"(BES,8).

تلك هي ذكراه المبكرة عن اليابان قبل السفر إليها. ثم يصور الكاتب الآنسة تيك سوكي، المساعدة التنفيذية لأحد رؤساء مجلس الإدارة الذي يمتلك فندقاً إلى جانب العديد من الأنشطة الأخرى تتضمن إحدى المؤسسات

الثقافية. لقد رتبت بكل دقة اللقاء مع المؤلف "كانت تجلس وقد أدارت ظهرها إلى ردهة الفندق في مواجهة جدار فارغ قشدى اللون"(BES,18)، ولاحظ حسن أن هذا الوضع البدني كان علامة على تأدبها، إنها طريقة يابانية للترحيب بالضيوف لتجعل ضيوفها في مواجهة الخارج. ويضيف حسنِ متفكهاً "في عصرٍ آخر، كان ضيف الشرف يدير ظهره إلى أحد الأركان إتقاء لخنجرِ أوسيف إحدى المساعدات"(BES,18). لقد جعله إحساسه الرهيف يشعر أن السكرتيرة الكفء تعد فريدة كامرأة يابانية من حيث إجادتها عدة لغات، تطوافها حول العالم، وملابسها العصرية، والراتب السخى الذي تتقاضاه. ولكن معرفته الحميمة واتصاله المباشر باليابانيين دفعاه للوصول إلى نتيجة أنها يابانية في الصميم من حيث التزامها بعادة الاعتناء الدقيق بالمحيطين بها.

وبهذه الطريقة، يبيّن حسن أن كلتا الصورتين مشوبةٌ بصبغة غربية عالية ولكنها تحتفظ مع ذلك بملامح تميز اليابانيين. إن النظرات التمهيدية- الجزء الأول- التي تشير إلى السمات المختلطة للثقافة اليابانية، التقليدية والجديدة، السكونية والدينامية، الأبوية والديمقراطية، تنبئ عن فهم حسن العميق للشعب الياباني والثقافة اليابانية.

وفي الجزء الثاني المعنون "من منظور الأدب" يقارن حسن بين "الطريق الضيق للشمال الموغل" لماتسو باشو، وأغنية "الطريق المفتوح" لوالت وايتمان لكي يفهم اليابان فهماً أفضل. والسبب الذي يقدمه هو "وجود الكثير من الطرق لمعرفة بلد من البلدان، وطريق رئيس يمتد عبر الأدب"(BES,23). ولكن يوجد فيما يبدو سبب آخر محض شخصي. لقد كان على يقين تام بأن مضاهاة الأعمال الأدبية اليابانية بنظيرتها الأميركية هو أفضل وأشمل طريقة لفهم اليابان ، لأنه يعتبر نفسه دماغياً أنفق شطراً كبيراً من حياته في قراءة الكتب"(BES,23).

لقد عقد حسن بوصفه ناقداً أدبياً مرموقاً مقارنة بين الشاعرين لافتاً انتباه القراء إلى حقيقة أن الشاعرين والمسافرين الياباني والأميركي "خاضا رحلة

في الروح مروراً بالموت، وفيما وراء الموت"(BES,27)، ولكن طريقتيهما تختلفان" ولا يتعين على تشابههما المضمر هدهدة إحساسنا بالاختلاف" (BES,28). وبالتالي قام حسن بتبيان اختلافاتهما وتشابهاتهما: إن باشو، الذي يشعر بالذبول والهرم، يتسكع، ووايتمان الذي يتباهى بالصحة ينطلق ويندفع. الأول يبجل الماضي ويوقره، والثاني يتخلص منه مثل معطف بالِ. ثم يبين الناقد "على الرغم من أنهما لا يضمنان ثقافتيهما الشخصية، فإنهما ينقلان بالفعل شيئاً بالغ الحيوية في كل منهما"(BES,29)، ثم ينهي كلامه هكذا:

> باختصار، باشو يستبعِد، و وايتمان يُدمج. المسألة تبدو مثل قصة قديمة: أميركا، قارة ذات تاريخ سابق فقط، واليابان جزيرة ذات تاريخ أكبر مما تحتاج؛ إحداهما تكتسب تاريخاً أكبر من قدرتها على التدبير، والأخرى تنسى ماضيها بشكل انتقائي(BES,28).

هل هذه نتيجة تافهة أو مبتذلة؟ إن افتراضه أن طول التاريخ يؤثرعلى الأدباء يبدو مبتذلاً وتبسيطاً مخلاً إلى حد ما ولكنه حقيقي بمعنى من المعاني ويُظهر اختلافات أساليبهم في الأدب. وبغض النظر عن التأثيرات التاريخية، فإن الإيجاز أو الإضمار يعد أكثر الملامح المميزة للأدب الياباني الذي تعد قصيدة الهايكو المؤلفة من سبعة عشر مقطعاً مثاله النموذجي. وبينما يتميز الأميركيون بأسلوب حياة يتسم بالتطلع إلى الأمام، تجسده علامات التعجب التي يستفيد منها وايتمان "هيا! يا من تكون، لتسافر معي!"، فإن هذه العلامات كما يفسرها حسن "تخلق حميميةً... وتظل الحميمية برغم ذلك مجردة بشكل من الأشكال. ربما يُعدُّ هذا بمثابة اختصار للمُثل الديمقراطية التي يتم الخلط بينها وبين المشاعر الحقيقية"(BES,26).

إن أسلوب حسن النقدي الذي "يسمح للأدب بالتحدث عبر إيقاعات تخصه "يفضي به إلى نتيجة مفادها أن الشاعرين يجمعهما شيء من التعاطف والتشابه: إنهما يحبان الكتابة تحت سماء مفتوحة. وكلاهما يؤمن بالتجريد"(BES,28). ويواصل حسن، إنه على الرغم من هذه التشابهات، يترك محور الرحلة آثاراً متفاوتة على كل مسافر. "إن الرحلات"، بالنسبة لباشو أو

اليابانيين عموماً " نادراً ما تكون اكتشافاً أو استكشافاً؛ إنها بالأحرى تمارين على استدعاء الشعري أو الروحي" بينما يجسد وايتمان "الأسطورة الأميركية الخاصة بـتوسيع الحدود The Territory Ahead" ويقضي وقته "متسكعاً فوق جبال وأنهار مجهولة"(BES,28-29). إن التقابل اللافت الذي يقيمه حسن بين باشو ووايتمان- رحالة وحيد ينظر إلى الخلف متأملاً الماضي، ورحالة ديمقراطي يواجه المستقبل- يجسد الملامح الضمنية الخاصة بكل ثقافة.

إن حسن يستخدم هذا النوع من النقد الأدبي جيد التوازن للمقارنة بين جونيشيرو تانيزاكي ونورمان ميلر حول محور الظل، وبين كوبو أيب Abe ودونالد بارثلم حول "تشابهات الأسلوب والاتجاه اللافت في ما بعد الحداثة العالمية"(BES,34)، وهاروكي موراكامي وج. سالينجر. إن أشكال التوازي والتقابل بين الأدبين الياباني والأميركي تحفز القارئ لفهم الاختلاف الرئيس في الثقافة، والسيكلوجيا و نمط التفكير، ما جعل من الكتاب عملاً فريداً وجذاباً.

ويحلل حسن ويؤول النص، اليابان واليابانيين، في الجزء الثالث تحت العنوان الفرعي "هُم" them الذي يحتوى على ثيمات متنوعة تتراوح بين اختلافات أولية في الفضاء، والزمن، والبشر، وصولاً لنظرية الاستثناء أو الخصوصية exceptionalism، ومن مقولبات ومفارقات إلى الدولانية internationalism. وتتخلل الشروح مقالات مصورة ضوئياً، وتصاوير لشخصيات يابانية مشهورة: سيجي كاتو، وكيومي، وكوميكو ميكوني. ويستخدم حسن في حل شفرة الثقافة اليابانية منهجاً فريداً ومبتكراً، محللاً إياها من زوايا ثلاث: اليابان، وأميركا ومصر، والدول الثلاث المعنية مجدولة معاً. فمصر واليابان يزهوان بتاريخهما الطويل، وأميركا واليابان يتمتعان بدرجة عالية من التحديث ويتمتعان بنزعة ما بعد حداثية، وأميركا ومصر يمتلكان مساحات شاسعة. وخلافاً للأميركيين، يسير المصريون واليابانيون ويعملون بسرعة، ولكن نتائجهما التكنولوجية والاقتصادية تختلف بشكل ملحوظ.

ترك حسن وطنه الأم، مصر، إلى الأبد بعد تخرجه من جامعة القاهرة بامتياز وحصوله على منحة من الحكومة المصرية لدراسة الهندسة الكهربائية في أميركا . ومنذ رحيله من السويس لم يعد إلى وطنه أبداً، وأصبح مواطناً أميركياً عام 1956[1]. إنه يعدّ نفسه "من هواة التغيير، مدمناً للسفر والفن الطليعي، والأشكال القلقة أوغير المستقرة"(SR,14). إن هذه التجربة الشخصية، بالإضافة إلى عمله الأكاديمي كأستاذ للأدب المقارن جعلت من تأويله لثقافة أخرى، عملاً غير متحيز، كاشفاً، ومقنعاً.

إنه يقوم بتأويل الاختلافات الأولية في المكان والزمان والبشر وعقد المقارنات بين البلدان الثلاثة. فبعد أن يصف المظهر الجغرافي لليابان- صغر الأرخبيل ذي الكثافة السكانية العالية- يوضح أن ضيق مساحة الأراضي قد غذى لدى اليابانيين نزعة التصغير، وأن "الزحام يولّد السلوك(BES,52) القويم". ويصر حسن من هذه الناحية أن السيكولوجيا الأميركية التي تقوم على الاسترخاء والتبذير تقدم تضاداً ملحوظاً على الرغم من مفهوم بكمنستر فولر حول الزوال (BES,53) ephemeralization[2]. ويتناول حسن أيضاً قضية الاختلال المناخي قائلاً "يزعم اليابانيون أنهم يوقرون الطبيعة ولكنهم يشوهونها في كل مكان حيثما اقتضت الضرورة الاقتصادية ذلك"(BES,54). ومن هذا المنطلق يلاحظ حسن اليابان واليابانيين بعينين غير متحيزتين ومقارنتين، ويسوغ ثنائية أو التباس الفكرة اليابانية والسلوك الياباني.

---

[1] ينظر أحد النقاد إلى سيرة حسن بوصفها ذريعة لإعادة بناء هويته. Cf..W Hassan; Fjellestad.

[2] الزوال ephemeralization: مصطلح صكه لـ بكمنستر ويعني العملية التي يتم بواسطتها الزيادة المطردة لكمية الموارد والتي يواكبها تناقص مستمر في الكمية المستخدمة في الإنتاج نظراً لتقدم العلم والتكنولوجيا، فكلما ازدادت كفاءة عملية الإنتاج، كلما تقلصت تكلفة الإنتاج والطاقة المستعملة في هذه العملية حتى يمكن في النهاية عمل كل شيء بلا شيء.

و جرياً على هذا النهج، يقوم حسن بإلقاء الضوء على مسألة الزمن. إنه يعترف "لقد ولدت فى بلد قديم (مصر)... ولكنني لم أشعر بأية ميزة للتاريخ هناك، واخترت أميركا للهروب من ذكريات أمي... لم أشعر أن القديمِ كان دائماً حسناً"(BES,54)، ولكن اليابانيين ، فيما يرى، يزعمون أن القديم حسنٌ، ميلٌ في الطبع، يحدد في كل مكان الاختلاف بين محافظ وراديكالي.. "إنني كلاهما معاً ولست أياً منهما، إنني مستقلٌ يتأرجح..."(BES,55). وعندما يتأمل تجربته، ينتهي إلى أن الزمن الأميركي يتميز باللا استمرارية أو الانقطاع، وبأن التكرار والاستمرارية هما المظهران الثابتان للمفهوم الياباني حول الزمن. ومع ذلك يواصل تأويله:

> لم تزدهر التكنولوجيا في أي مكان بمثل هذه القسوة مثلما ازدهرت في اليابان، ومن ثم يبدو الزمن الياباني متعدداً، ويضم الكثير من الأنشطة التي يتم إنجازها في وقت واحد، أشكال متعددة من الزمن، التحرك بسرعات مختلفة في مسارات طولية وغير طولية. أي أن اليابانيين أنفسهم كهربائيين، توفيقيين، متعددي الأفكار، ما يترك هويتهم نقية لم تُمَس: إنهم يجمعون بين المفارقة والتنافر في خطوتهم. لماذا إذن لا يتعين على الأزمنة الأسطورية، والشينتوية، والبوذية والكونفوشيوسية والمسيحية والحديثة والبوموية، أن تتعايش معاً في نفس الإطار الذهنى أو المعمارى؟(BES,55-56).

يلفت حسن انتباه القارئ للازدواجية أو بمعنى أدق للتعددية التي تنطوى عليها الثقافة اليابانية، ويتجه نحو المسألة الجدلية- أساطير التجانس، والتفرد، وخصوصية اليابانيين- معبراً عن أفكاره حولها.

أتت اللحظة الدقيقة لاكتشاف التجانس الياباني عندما كان جالساً في الصف الخلفي في مسرح كابوكي- زا في طوكيو ولاحظ أمامه خصلة منسدلة من الشعر الأسود تخفي فرادة كل وجه. لقد بدا له الأمر كأنه عيد الظهور الأنثروبولوجي. ويلح على أنه على الرغم من الأقليات التي تعيش في اليابان "فإن التجانس الياباني أصبح التزاماً مشتركاً، وواقعاً مؤثراً، حتى بين الدخلاء المتشككين"(BES,59)، ويواصل: إن أسطورة التجانس كانت تفيد في خلق

فكرة الجوهر القومى الياباني كوكوتاي Kokutai التي "تتسلل إلى الغرباء بالمثل لكي تصبح نوعاً من الإذعان والتسليم"(BES,59). ويشير إلى الخصائص القومية اليابانية على الوجه التالي:

> اليابانيون يبدون حفاوة منقطعة النظير تجاه الغرباء، إنهم متحفظون؛ إن لم يكن، عدوانيون تجاه الأجانب الذين يسعون للحصول على حق المواطنة في اليابان. ويتضاد هذا بشدة مع الأميركيين الذين يرحبون بأي شخص يريد أن يكون أميركياً. يعتقد اليابانيون أن لا أحد أبداً يمكنه أن يصير يابانياً(BES,59).

ويقدم حسن للقارئ أدلة تدعم وجهة نظره. إذ يستشهد بكونيشيكي، ومصارع السومو وَزْن576 كيلو غراماً، وأحد مواليد جزيزة ساموا، والامبراطورة المنتظرة لليابان، ورئيس الوزراء ميازاوا كيتشى، المعروف بفصاحته في التحدث بالانجليزية. ويعدُّ الأسلوب الإشاري للشرح من خلال أشكال شخصية أحد الملامح المميزة المُعَبَّر عنها في كل فصل من فصول الكتاب.

كتاب حسن ليس كتابة تقليدية عن إحدى الرحلات- عمل يصف تجارب أحد الأشخاص أثناء السفر- وإنما بالأحرى سجل للتأمل والتفكر أثناء الإقامة في بلد أجنبي. ومن ثم يمكن تصنيف رحلته بوصفها مقالاً نقدياً، أو بمعنى أدق، امتداداً لعمل بحثي. وينكشف الملمح المميز للكتاب في الجزء الرابع الذي يقع تحت عنوان "التعليم". فالقليل من الرحلات المصورة، ربما، تتناول هذه المسألة الشائكة- التعليم- لأنها تتطلب قدراً كبيراً من المعرفة والخبرة، الأمر الذي لا يمكن لرحالة عابر أن يضطلع به. ولكن تناول نظام تعليمي خاص بالبلد المستهدف بالنسبة للمؤلف والنتائج التي يتمخض عنها سوف يؤدي إلى حل شفرة الثقافة ككل.

ويستهل حسن تحليله للتعليم الياباني برسم صورة لهيروكو واشيزو، وهي دارسة للأدب الأميركي، وينتهى بذكر ماكوتو أوكا، وهو شاعر بارز وناقد أدبي. هنا، نلمس طريقته التي نصادفها في أعماله الأخرى في تقديم الأشخاص عند تصوير وحل شفرة الثقافة. وإحدى السمات الأخرى المميزة لنقد حسن

هي عقد المقارنات من منظورات متعددة. إنه لا يتخذ قرارات متعجلة ولكنه يَكِلُ الأمر إلى قارئه.

ويتخذ حسن من واشيزو نموذجاً لتبيان الطريقة التي تبدد بها اليابان نساءها: لقد حصلت واشيزو على درجة الدكتوراه من أميركا و"تفوقت على معظم الرجال في الشراب والتفكير وعاشت بمفردها"(BES,119)، وعندما تسأله زوجته عما إذا كانت واشيزو تنتمي بالفعل إلى اليابان تكون الإجابة: "إنها لا تنتمى إلى أي مكان... لأنها ليست أم أو زوجة... إنها لا تنتمي أيضاً إلى اليابان"(BES,119). ويأسف حسن ويدين معاملة اليابانيين لأنثى كفء، قوية الإرادة ونابغة قائلاً بأنها "ضحية يابانية منتصرة" ويتساءل "إلى متى تستمر اليابان في تبديد نسائها؟(BES,120).

ويُقدِّم الشاعر ماكوتو أووكا بوصفه فناناً ذا جاذبية وسحر يطمح في "التوسط بين التقاليد والتجربة، اليابان والغرب، الخبرة العامة والصوت الفردي"، ويلمحٍ في الشاعر تجسيداً لطيفاً للتناقضات اليابانية حين تنقلب إلى فن أو إلى "حسيةٍ متوهجة "(BES,141-142).

كما يشير من خلال تصويره لهذين النموذجين، للموقف الإشكالي الذي يقع فيه المثقفون والفنانون المتأثرون بشكل كبير بالغرب. إن كليهما، كما يصر، يعاني من مشكلة التناقض بين تقاليد التجانس اليابانية والإحساس الغربي بالوعي الذاتي. إنه يشير إلى شعر الرنجا renga أو الشعر المترابط لكي يبين المفارقة الكبرى في اليابان: استبعاد الهموم الذاتية لمصلحة الشخصية الفردية الحقيقية. وعلى غرار ما يحدث في الجزأين الأول والثاني، نصادف هنا أيضاً تفسيراً تلميحياً: إن حسن لا يُقْدِم على اتخاذ قرار متسرع ومحدد بنفسه، ولكنه يترك هذه المهمة لقارئه.

وفي ثنايا وصف الطابع المزدوج لليابان، الاستثنائي والنموذجي بمعنى من المعاني، تكمن وجهة النظر حول التعليم الياباني. وفي هذا الجزء نلمح

إحدى سماته النقدية الأخرى: إنه يقلب النظر من منظور ثلاثي- أميركا، ومصر، واليابان. يستشهد المؤلف أولاً بسيرته الذاتية الخاصة "الخروج من مصر" ليبين أن أيام المدرسة في مصر كانت "قاسية فكرياً، مشوهة اجتماعياً، موحشة مادياً. باختصار، لم تُخَلِّف المدارس الحكومية فيه سوى الصدمة. لقد كان يسعى إلى الحرية والمستقبل في أميركا، وعبر الأطلنطي على ظهر السفينة" ليبرتي/ الحرية". ثم خطا خطوة باتجاه تحليل النظام الأميركي. فهو لا يكشف عن آرائه الخاصة ولكنه يسمح للأصوات الثلاثة الأخرى بداخله بالتحدث: صوت عالٍ غريب الأطوار، وصوت أكثر حكمة، وصوت نشيط منتصر لا يعرف الخجل. وتتحدث الأصوات الثلاثة بإيقاعات وأمزجة مختلفة: يأسف البعض لأن الأميركيين أصبحوا شعباً يئن، أمةٌ لا تعرِف إلا الشكوى؛ ويعترف آخر أن أميركا أصابها الارتباك وأثخنت الجراحُ مصيرها، وتعبَر النقاشات الحادة حول القضايا المعاصرة عن أوجه عميقة للقلق. ويِرد الآخر بحسم مجادلاً أنه منذ عام 1910، ظلت أميركا هي الأمة الأكثر ثراء وإنتاجية من الناحية الاقتصادية في العالم، وأن عشرين جامعة من جامعاتها وربما ثلاثين من أبرز جامعات العالم بدون جدال(BES,123-126).

و يجادل حسن "إن أياً من هذه الأصوات لا يمكنه أن يعبر عن الحقيقة الكلية بطبيعة الحال، ولكن يمكن لها مجتمعة الإشارة إلى حيث تختفي"(BES,126). هنا، يمكننا أن نلمس تجلياً لمبدأ "عدم التحديد" الخاص بما بعد الحداثة إذ يُترك القراء من ثم مترددين لا يملكون سوى بضع مفاتيح، وهي الخاصية التي يتميز بها منهج حسن النقدي الذي أشرنا له من قبل.

وبالنسبة للتعليم في اليابان، يشير حسن إلى بضعة عيوب خطيرة في نظام التعليم الياباني في عالم تفاعلي، ويعبر عن قلقه العميق تجاه مدى فاعليته: إنه ليس تعليماً ليبرالياً وإنما ماكينة للتماثل أو الانسجام. يمكن للمناقشة مع الطلاب اليابانيين، بل ومع البالغين، أن تنبري عن لا شيء تقريباً بسبب افتقارهم للأطر الفكرية. إن النزعة الاستبدادية تسود، ليس في قاعات الدرس وحدها، بل في كل مجالات المجتمع الياباني: ندرة التحول الذاتي،

والمعرفة الذاتية تسفر عن الافتقار إلى الصراع الداخلي، والسخرية، والجدل، والتناقض بالنسبة إلى الكثير من الطلاب اليابانيين. ويسلم المؤلف بأن "التعليم يتساوى في الامتداد زماناً ومكاناً بمعية ثقافة محددة، وبيئة بعينها"، ولكنه يتساءل في ذات الوقت أي تعليم "يمكن أن يضيف للفكر والسلوك في سياق عولمي، في عالم متداخل، حيث تكون الخصائص القومية عديمة الجدوى"(BES,130).

يشير الناقد المتوازن والحصيف إلى التراث الفني لليابان، ويمجد فضائل النزعة البراجماتية في التعليم الياباني مشيراً إلى أن "المدارس الابتدائية اليابانية تمارس ما تكتفي المدارس الأميركية بمجرد تلقينه" وبأن "جون ديوي يحيا في طوكيو أكثر مما يحيا في نيويورك"(BES,131). ويعلق حسن ساخراً بعض الشيء على أن أوراق النقد اليابانية تحمل صوراً لكُتّابهم ومعلميهم- ناتسومي، وإينازو نيتوبي، ويوكيشي فوكوزاوا- ما يكشف عن تقديسهم العميق لمعلميهم.

يقول حسن ملخِّصاً آراءه:

> إن مهمتنا في هذا العالم المنكمش هي اكتشاف، وربما خلق، قيم عابِرة للثقافات. ويأمل التعليم الليبرالي في كل مكان في الإسهام في هذه المهمة- سَمِّها: التقمص العاطفي Einfuhlung، التشارك المعرفي، أو ببساطة الانفتاح على الآخر... إننا بحاجة إلى مبادئ براجماتية للتعايش، بعض القواعد التجريبية لسلوك كوكبي يمكن للتعليم الليبرالي اقتراحه وليس فرضه(BES,135).

موقف الكاتب كناقد، وليس كرحالة، لا يتجلى بشكل مميز في أي جزء من الكتاب كما يتجلى في الجزء الرابع الذي يقع تحت عنوان "التعليم". ثم يستطرد لكي يشرح الثقافة اليابانية طبقاً للنظام الأبجدي في الجزء الخامس الذي يقع تحت عنوان "مداخل": من حرف الـ A إلى حرف الـ Z- الثقافة اليابانية: قاموس شخصي- إنه يدقق ثلاثين ظاهرة أو مفهوماً يميز الثقافة اليابانية مصحوباً بتعليقات نافذة يشوبها شيء من السخرية. وتبدأ الأبواب في

قاموسه الشخصي حول الثقافة اليابانية بكلمة apology (اعتذار) وتنتهي بكلمة zen (زن). وتتسم ملاحظاته باتساع نطاقها ونفاذها، ووضوح تفسيراتها وجلائها، ما يجعل الكتابة دليلاً عملياً للثقافة اليابانية.

الدال الأوّلي في هذه الثقافة هو "الاعتذار" الذي يعد موضوعاً يشوبه الغموض شأنه شأن "أشياء يابانية كثيرة"، ذلك أن اليابانيين يعتذرون دون إحساس فعلي بالندم أو تأنيب الضمير الذي تنطوي عليه الكلمة(BES,147). ومن ثم، يصاب الأجنبي بالارتباك عندما يعتذر له نظيره قائلاً sumimasen باليابانية ويتساءل عما إذا كان المقصود من الاعتذار ندم حقيقي أم أن الأمر لا يعدو أن يكون عادة لسانية يمليها الموقف. ويقوم حسن بشرح هذا مستشهداً بأحد الساسة الذي نطق بشيء مخزٍ ثم تظاهر بالاعتذار، وطالبٍ تخلف عن تقديم تقريره الشفوي ثم دخل مكتب المدرس الأسبوع التالي منحنياً بشدة مردداً " آسف، آسف جداً"(BES,147). ويحلل حسن هذين النموذجين على النحو التالي:

> الاعتذار بالنسبة لياباني مخلص- ومعظم اليابانيين يحاولون أن يكونوا كذلك- يعني الخزى أو العار. وهذا أمر مؤلم. ما الذي سوف تقوله الأسرة وأصدقائي عني؟ هذا الشعور يصبح جزءاً من كينونة المرء الداخلية مثلما يصبح الشعور بالذنب عند فرويد أباً صار جزءاً من كينونة المذنب اللا شعورية. ثم، يصير giri (أي واجباً أو التزاماً اجتماعياً) يلتصق باسم المرء، يشبه الشرف، والكرامة، والكبرياء. ويؤدي هذا إلى حساسية غير اعتيادية تجاه النقد أو الانتقاص من شأن المرء....(BES,147-148).

ويسمى حسن طريقة اليابانيين في الاعتذار فناً "شكلاً، تراجعاً يخلو من ندم ضروري" وهي أيضاً "طريقة للتغلب على مأزق مضاعف"(BES,147). ويبدو هذا النوع من الندم الخالي من تأنيب الضمير بالنسبة للغربيين تشويهاً للاعتذار وضرباً من النفاق، ولكن الملاحظ يلتمس العذر لليابانيين قائلا إن "الاعتذارات تشبه زيتاً صافياً فواحاً يُزَيِّت أيضاً تلك الثقافة"(BES,148). ويُظهر تفسير حسن للاعتذار أن ملاحظته للثقافة

اليابانية وشرحه لها ليس سطحياً القصد منه تصيد الأخطاء، وإنما تحليلياً ومتعدد الأبعاد مشوباً بمنظور موضوعي، ساخرٍ، مسلٍ. فأسلوبه اللبق في التفسير يتبدى في عمود "زن" الذي تُركت صفحته بيضاء بدون أي تفسير، وعلى القراء من ثم تخمينِ قصد المؤلف ومعنى "زن" من الصفحة الخالية. وسوف يدرك البعض خواء أو لا شيئية "زن"، ويمكن لآخرين أن يشعروا أن جوهر "زن" يستعصى على التعبير اللفظي، بينما يدرك البعض قصور اللغة ومحدوديتها، أو استحالة نقل اللغة والثقافة[1]. وهنا يكمن المفهومان الأساسيان المتلازمان لما بعد الحداثة اللذان يشرحهما حسن- عدم التحديد indeterminacy و التأصّل immanence[2].

ويتناول معجم حسن الشخصي الخاص بالثقافة اليابانية البنود التالية التي تميز هذه الثقافه بالنسبة للكاتب: السأم، النظافة، المتاجر الكبرى، الاقتصاد، الفاكس، الهبات، الفكاهة، اللغة اليابانية المتأثرة باللغة الإنجليزية من ناحة النطق والتراكيب والمفردات Japlish، فنون الكيتش الرخيصة، القانون، الزواج، الضوضاء، النزعة البراجماتية، النزوات الشاذة، المنافسة، السيوف، الترحال، النزعة المدينية، الصدق، جرائم الحرب، رهاب الأجانب، ويكشف حسن عن معرفته الواسعة وخبرته المباشرة بالثقافة اليابانية من خلال التفسيرات المقدمة لكل مدخل. إن قاموسه باختصار يثبت أنه مفيد بوصفه دليلاً للثقافة اليابانية، وتأويلاته تعززها الأمثلة التوضيخية... ويندرج تحت عنوان" الكيتش" على سبيل المثال، تسعة بنود: أوبرا المقهى Café Opéra في منطقة أزابو العصرية، السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي ينتقل صداها من الطرف الأقصى للأرخبيل إلى الطرف الآخر، وفتيات البودي كون bodi-con (التنورات المحبوكة التي تظهر مفاتن الجسد)، وفتيات المكاتب

---

(1) في كتاب الرحلة يقدم حسن مثالين لنقل أو إساءة نقل الثقافة مشيراً إلى كاواباتا ياسوناري وتلميذه م. زيمرمان. pp. 137-138;pp.191-192

(2) انظر ملحوظة (2).

نهاراً، وبائعات الهوى في صالات الديسكو ليلاً مثل جوليانا، وحيوانات الباندا الميكانيكية، أو الدمى ذات الحجم الطبيعي التي تشير للسائقين بالتوقف، وصالة طعام بالاسيو Palacio في فندق تويا بارك في هوكايدو، والمترفون الذين تغطي الوشوم (التاتوهات) أجسادهم على طريقة الياكوزا Yakoza.

ويستخلص حسن من موقف ما بعد الحداثة ما الآتي:

إذا كان هذا بمثابة فن الكيتش، فإنه كيتش من نوع خاص. وغالباً ما تكون المحاكاة الساخرة لا شعورية، والسخرية غير مقصودة في أغلب الأحوال، والتلميح منسي في الغالب. هناك بريق، تسطيح تكنولوجي عالٍ لما بعد الحداثة، نعم. هناك جهل، تراجع في الأسعار، وسوقية، أيضاً. هناك بلاهة. ولكن حتى هذه الأشياء، في تنوعها السخي الخاضع للتحكم والضبط في نهاية المطاف، تنم عن حيوية مدهشة.

وإجمالاً، لا توجد كتب أو مقالات ألقت الضوء على الثقافة اليابانية بشكل أكثر ملاءمة وعمقاً مثلما فعلت كتابات حسن. وينطبق هذا بصفة خاصة على تحليل "السيف". إنه يشير إلى كتاب "الأقحوان والسيف: نماذج من الثقافة اليابانية" الذي كتبته روث بينيدكت التي تؤكد "إن تاريخ السيف وتاريخ اليابان واحد"(BES,176)، ولكن حسن ينكر هذه الأسطورة مجادلاً أن رأيها يمكن أن يكون نوعاً من النوستالجيا، ويتساءل بدلاً من ذلك عما تعنيه السيوف بالنسبة لليابان ما بعد الحداثية، ويخلص إلى أنها تمتلك "نقاءاً... ظلاً لأشياء تنتمي إلى الماضي لا يمكن أن يستعيدها أي اشتياق أو تذكر"(BES,177). يمسك حسن بجوهر السيف بعد تردده على عدة أماكن مثل "متحف السيف الياباني " ويعترف أنه "وجد فيها شيئاً يخترق ضجيج وضوضاء مجتمع الاستهلاك والميديا"(BES,177).

وينهي حسن الجزء الخامس، كما يفعل في بقية الأجزاء، بتصوير أحد الأشخاص هو دونالد ريتشي صديقه الحميم ومؤلف أكثر من أربعين كتاباً

وعدداً لا يحصى من المقالات حول اليابان[1]. ويشير حسن للاختلاف بين أميركا واليابان إذ أمكنه أن ينتمي بشكل نهائي إلى أميركا بينما لم يُسمح لريتشي بالانتماء إلى اليابان على الرغم من كونه منفياً ذاتيا في اليابان لمدة تساوي المدة التي قضاها المؤلف في أميركا(BES,194). إن قصة ريتشي تذكر القارئ بالفصل الياباني، رُهاب الأجانب[2].

تأويل الرحلة بلغة الأسلوب والشكل والمحتوى يثبت أنه ليس تحليلاً منهجياً وأكاديمياً لليابان، وإنما سجل شظوي ونزوي لتأملات حسن حول الثقافة اليابانية وللحوارات التي جرت بينه وبين معارفه ومن بينهم زوجته، التي تظهر سماتها في سيرته الذاتية "الخروج من مصر". في كلا النصين، لم تصبح اليابان وطفولته هما الهدف من الكتابة وإنما موضوعاً للتأمل المكتوب بأسلوب ما بعد حداثي مميز. ومن هذا المنطلق، يُعدُّ الكتابان امتداداً لعمله الأكاديمي- امتداداً لعقله النقدى[3].

النقد النظير Paracriticism

حسن ناقد مؤثر غزير الإنتاج[4]. وعلى الرغم من أنه استهل عمله الأكاديمي عالماً في الهندسة، فإن أعماله تشمل مختلف مجالات العلوم الإنسانية: الأدب الغربي المعاصر (براءة جذرية، أدب الصمت)، النظرية

---

(1) كتاب الرحلة مُهدى إلى ريتشي وكذلك إلى مترجه إيواو إيواموتو. ويصور حسن ظاهرة اهتمام شخص أجنبي باللغة اليابانية والثقافة اليابانية (يابانوفيل) في الجزء الخامس؛ .p.p.191-194

(2) انتقد حسن اليابانيين بالنسبة لقضية رهاب الأجانب قائلاً "إن اليابان فتحت أبوابها فقط تحت الضغط ببطء شديد وما يزال الباب فيما يبدو مغلقاً" BES. P.186

(3) Scheer-Schazler,p.13.

(4) Luca,part 2.

الثقافية (التجديد/ الإحياء: منظورات جديدة حول العلوم الإنسانية)، النقد الأدبي (النقد النظير، نار بروميثيوس)، ما بعد الحداثة (التحول ما بعد الحداثي)، العقل والخيال (نفوس في خطر)، فنظرة سريعة لقائمة المحتويات التي يضمها عمله المجمع "إشاعات التغير: مقالات خمسة عقود" تطلع القارئ على مدى اتساع و عمق معرفته ودراسته.

لقد اهتم منذ بداية عمله كناقد بالدور الذي ينبغي أن يلعبه النقاد، والشكل والأسلوب الذي يتعين عليهم الانتفاع به. حاول باختصار تجاوز النقد التقليدي، وصياغة خطاب نقدي جديد، ما أسفر عن أسلوبه الاستبطاني الفريد مع تنويعات في الخطوط والتصميم[1].

إنه يفصح عن هويته على نحو غير اعتيادي وسط البيئة الأكاديمية الموضوعية الصارمة ويكشف عن صوت شخصي في كتاباته النقدية تَوَجّهُ بكتابة سيرة ذاتية كاملة، ونص الرحلة.

لعب حسن كناقد دوراً بارزاً في تعريف ما بعد الحداثة والتنظير للنقد النظير. ويعني النقد النظير بالنسبة له "محاولةً لاستعادة فن العمل المتعدد: ليس النص وحروفه ولكن الاستعارات الخاصة به، ليس شكلاً مفروضاً على نحو صارم، وإنما الانتقال بين شكل وآخر"(P,25)[2]. إن البادئة para تعني "ما وراء" و"بجانب"، وتعني كلمة paracriticism "ما وراء النقد أو شبه النقد أو النقد النظير". إذ يحاول الانتقال إلى ما وراء النقد التقليدي المبكر المتعارف عليه. فالنقد بمعنى النقد النظير "ينبغى أن يستفيد من اللا استمرارية أو الانقطاع الهازل ويصبح في حد ذاته أقل من مجموع

---

(1) Thiher,p.237. بخصوص اتجاه حسن للأداء ما بعد الحداثي، يؤكد ثيهر أن "نصوص حسن الأخيرة تحاول أن تستعين بالكولاج، والمجاورة، والحيل الطباعية، والتفكيك ما بعد الحديث للنص المركزي" Luc. cit.

(2)K linlowitz,p.117.

أجزائه"(P,25). ونلمح بين هذه السطور تصميم حسن ورغبته في تفكيك النقد المتبع- الموضوعي، اللاشخصي، وغير الملتزم- مجادلاً بأن على الناقد ما بعد الحداثي المعاصر أن يتصرف ويكتب بحرية وفقا لرغبته. إنه يؤكد أن دور الناقد في عصرنا الملتبس "مجرد دور متواضع ولكن مزدوج: التقويض والبناء"(PT,165). ومن هذا المنطلق، استمر في كتابة أعمال نقدية مثل "النقد النظير: سبعة تأملات حول العصر (1975) ونار بروميثيوس (1980)".

يفصح في تصديره لـ"النقد النظير" عن موقفه النقدي على الوجه التالى:

لست متأكداً إلى أي نوع تنتمى هذه المقالات السبع. إنني أسميها نقداً نظيراً: مقالات حول اللغة، آثاراً ﻟ لعصر، متخيلات للقلب. إن الأدب جزء من مادتها، سوى أن حدها النقدى مجرد واحد من حدود كثيرة تكمن في العقل، ولن أعترض إذا لم تستحق صفة النقد. وربما توجب علي ببساطة القول: إنني لا أكتب هذه المقالات كناقد أو كباحث- ولا حتى أنتحل صفة الشاعر... ولكنني أحاول أن أجد صوتي في الأشكال التي يقتضيها التأمل في بعض الأحيان(P,XI).

وربما صادفنا تصميمه الراسخ، أو مبدأً من مبادئ الحياة، للكشف عن ذاته في كتاباته دون أن يتوارى خلف الصفحات، والكتابةً بنغمة شخصية دون طمس لآثار فكره. يؤكد شير شيتزلر "الكتابة ليست تسلية كما أنها ليست مجرد ضرورة مهنية، إنها بالأحرى بحثٌ وجودي، مخاطرة بمعنى أصح"[1]. ويعترف حسن أن حياته كلها تتألف من ثلاثة أنشطة أساسية: الرغبة، والقراءة، والتأليف(PT,158)، ما يعني أن القراءة وفعل الكتابة المرتبط بها بمثابة اسم آخر للحياة. أما فيما يتصل بموقف حسن النقدي، يؤكد أحد النقاد "أن حسن يتذرع دائماً أن النقد ينبغي أن يكون حراً في اتخاذ أي

---

[1] Scheer schazler,p.242.

موقف يشاء"[1]، ومن ثم فإن أعماله النقدية النظيرة مبتكرةٌ من ناحية الشكل، والمحتوى، والأسلوب.

وفي عمله التالي "نار بروميثيوس"، تتجلى بوضوح سمة المقاربة الكلية والإحالة إلى الذات. وتشمل هذه الكتابة، كما يوحي عنوانها الفرعي- الخيال، العلم، والتغير الثقافي- حقل العقل الإنساني برمته من الأدب إلى العلم، ومن الفلسفة إلى التكنولوجيا، ومن المجتمع إلى الثقافة. يفصح حسن عن قصده بوضوح في التصدير:

> الخيال... هو موضوعي الرئيس، سواء كان غائباً أو لم يكن كذلك، إنه يصنع مستقبلنا، على الرغم من أننا قد نصل إليه مبكراً أو متأخراً، ويقترن بهذا الموضوع موضوعات أخرى متكررة: الرغبة، الأمل، التغير؛ طموحات ومحن العلوم الإنسانية؛ تأصل اللغات، ولا تحديدات المعرفة والفعل... (RPF,XI).

شاغل حسن المعرفة الإنسانية كلها مثل نصف الإله الإغريقي بروميثيوس، الذي علم الإنسان كيفية استخدام النار وسائر الفنون. ويشمل الهدف من متابعة نشاط حسن الإبستيمولوجي، النفسَ ونَفَسها الأخرى، الموت، بحيث تصطبغ الكتابة بصبغة السيرة الذاتية. ويتعزز هذا الملمح الغريب عن طريق تضمين الصحائف الشخصية التي كان يحتفظ بها أثناء كتابة الكتاب. إذ يقحم فصولاً بينية وسط الفصول الأساسية ويقتبس من يومياته. ويدافع المؤلف عن نفسه مجادلاً " هذه المتناصات تقدم سياقاً لنصي، ويمكن أن تصبح هي نفسها النص بينما تصبح كلماتي اقتباسات"(RPF,XVIII). يعترف حسن نفسه أن نار بروميثيوس ليس عملاً أكاديمياً تقليدياً ولكنه كولاج ما بعد حداثي "لشذرة من سيرة ذاتية، تأملٍ في العلم والخيال، ودعوة صغيرة للتغيير..."(RPF,XXI).

---

[1] op.cit.,p.241.

دخول العناصر التي تنتمى للسيرة الذاتية في كتاباته النقدية هو ما يعترض عليه نقادُه التقليديون الذين يتمسكون بالموضوعية، والمتخصصون المتزمتون الذين "سيعترضون جراء تشددهم... دائمو الاعتراض على ما يهدد التخصص..."(RPF,XIX)، طور حسن ميله إلى تضمين عناصر من سيرته الذاتية في كتاباتة النقدية إلى كتابة سيرة ذاتية كاملة هي "الخروج من مصر" (1986). لقد حاول بعض الأكاديميين كتابة السيرة الذاتية. "ظلت السيرة الذاتية حتى وقت قريب غير معترف بها كنوع أدبي من قبل النقاد المتزمتين، وقاومتها النظرية الأدبية"[1]. لكن الأمر اختلف في الوقت الراهن، إذ يؤكد بعض النقاد أن "نقد السيرة الذاتية أصبح أمراً مستساغاً"[2]. ويُعَدُّ حسن رائداً لهذا الاتجاه في النقد و ممارساً له. إن الكتابين النقديين التوأم "النقد النظير" و"نار بروميثيوس" صيغا في هذا الشكل والأسلوب- الهزل، والتشظى والانعكاس الذاتي. أراد حسن أن يجسر الفجوة بين الذات والنص ليعبر المسافة بين التجربة الذاتية والخطاب الشخصي، ومن ثم تجاوز تقاليد النقد الموضوعي وطمس حدود النوع.

كتابا حسن النقديين عبارة عن خليط من الشظايا، وينطبق الشيء نفسه على سيرته الذاتية "الخروج من مصر". وكما يشير العنوان الفرعي للكتاب- مشاهد ومناظرات لسيرة ذاتية- فإن الكتابة تفتقر إلى الترابط والتسجيل الكرونولوجي لحياته. إنها مقالات تتسم بالتشظي، تتعقب تأملاته حول التعليم والموت، وغيرهما من الموضوعات. ومن هذا المنطلق، يسلط حسن الضوء ليس على تجربته الماضية، وإنما على الذات، والعقل المفكر. بعبارة أخرى، تكون ذكريات الزمن المنقضي مجرد موضوع لتأملاته. إذ يعبر عن الميل نفسه في كتابته عن رحلته حيث لا تركز موضوعات تأويله على اليابان واليابانيين، وإنما على الذات، وعقله ونشاطه. من أين إذن تجيء

---

[1] Veeser,p.IX.

[2] op.cit.,p.X."الدراسة- ويا للمفارقة- بعنوان "اعترافات النقاد

مركزية الذات؟ إقحام العناصر الخاصة بالسيرة الذاتية في نقده يتّوج بكتابة سيرة ذاتية حتى أن نص رحلته يمكن استخلاصه من عمله النقدي.

يعدّ حسن منظراً رائداً وممارساً لما بعد الحداثة في أميركا، ولكنه فقد اهتمامه بالتنظير لها تدريجياً. وأخيراً خاب رجاؤه وأصيب بالإحباط لما آلت إليه ما بعد الحداثة عندما شاهد المعرض الذي أقيم في نيويورك. ومنذ ذلك الحين، ابتعد عن ما بعد الحداثة وعاد لمجال تخصصه المبكر، وهو الأدب الأميركي المعاصر بتصور وبصيرة جديدين ما أسفر عن كتاب "نفوس في خطر: نماذج من البحث في الأدب الأميركي المعاصر"(1990)[1]، ومقابل الاعتراف ببروز أيديولوجيا المغامرة في التجربة الأميركية وميل الأدب الأميركي إلى السيرة الذاتية إلى حد كبير- أدب الذات- تناول حسن موضوعات ثنائية الأطراف- البحث، المغامرة، الترحال، والسيرة الذاتية، وصاغ بينها معادلات: البحث هو المغامرة، المغامرة هي الترحال، الترحال هو السيرة الذاتية(SR,29). وجد حسن في حكايات الترحال شكلاً من أشكال السيرة الذاتية(SR,28)، "فيها [حكايات الترحال]، راوٍ بضمير المفرد المتكلم يقوم في ذات الوقت بدور المتشرد، واالشاهد، والبطل، والكاتب"(SR,28)، ومن ثم، اكتشف ثلاثية: الرحالة، والكاتب، والقارئ. ويرى حسن أن "الرحلة تصبح مرموزاً... لعملية الكتابة ذاتها، ولبحث الفنان نفسه عن فهم ذاته"(SR,28).

إن الترحال يتطلب قراءة العلامات وأخلاق الأماكن الأجنبية؛ وتتطلب القراءة ذاتها الترحال أو الإزاحة أثناء مرور العينين على الصفحة، أثناء تحليق العقل فيما وراء كل كلمة في الصفحة. والترحال أيضاً كتابة...إن [الكتب] في أحيان كثيرة بمثابة رحلات ملَهمة (الرحالة الرومانسيين).... [الكتابة] ذاتها نوع من الترحال، نصّ لإزاحات سرية(SR,28- 29).

وحال اكتشاف هذا الثالوث- الترحال، والقراءة، والكتابة- يعكف على تحليل بول باولز، وبول ثيرو، وبيتر ماتيسين. إنهم مختلفون في شكل الترحال:

---

[1] تجربة تحوله تم تصويرها في PT.pp.216-229.

باول يتخذ شكل المنفى، وثيرو كتابة الرحلة، وماتيسين الفضول الطبيعاني والأنثروبولوجي. ولكن الفنانين الثلاثة، يؤكد حسن، يتناولون الموضوع الأساسي، البحث: "البحث كما يُعاش ويُحس ويتحول إلى لغة، في النصف الثاني من قرننا"(SR,133). لقد كُتب كتاب حسن عن الرحلة من هذا المنطلق. إن اليابان واليابانيين "فيما بين العقاب والشمس" يتراجعان عن النص الرئيس ويبرز بدلاً منهما التأمل. إنه يصرح "قلت لنفسي هذا ليس كتاباً عنهما؛ إنه كتاب عن نفسي وأنا أحيا بين آخرين. أحيا وأرى نفسي أحياناً كآخر، لأنني في اليابان سوف أظل دائماً غريباً فوق جزيزة نائية"(BES,XVI) . هذا هو سبب اهتمام الرحالة حسن بالبشر وليس بالمناظر الطبيعية، فك شفرة النصوص المكتوبة وليس مشاهدة المعالم. إن كتابة حسن عن الرحلة تُظهر بشكل مميز "نزوعه الخاص لعدم التمسك بالأفكار دون تمحيص، وإنما اختبار صلاحيتها من خلال تطبيقها على نفسه وعلى حياته الخاصة"[1]. إن ثالوث الترحال، والقراءة، والكتابة، كما تم اختباره في"نفوس في خطر"، يشكل كلاً واحداً في كتابه ويتحول إلى سجلٍ لحياته، إلى سيرةٍ ذاتية. نص حسن عن اليابان تجلٍ وامتداد لنشاطه النقدي: كل النصوص سيرٌ ذاتية[2]. وانطلاقاً من تأطيرِ تصورٍ عن النقد النظير عبر كتابة السيرة الذاتية، تعززت نزعته في الإحالة إلى الذات واكتسبت قوة في موقفه النقدي الذي يُعبِّر عنه في كتابه.

حسن؛ كما قدمنا من قبل، "مغرم بالتغيير، مدمن للسفر والترحال والفن الطليعى والأشكال القلقة"(SR,14)، يسافر، يقرأ، ويكتب طوال حياته. وإذا كان كتاب "نفوس في خطر" بمثابة عمله النقدي حول البحث عن النفوس، فإن نصه حول الرحلة إلى اليابان يمثل نفس الشيء: إنه بحثه الشخصي عن الذات، الشاغل النقدي الدائم، إذ يلتقي كلٌّ من النظرية والممارسة.

---

(1) Scheer-Schazler.p.242.

(2) kinkowitz,p.118.

• العنوان الأصلى للمقال:

Ihab Hassan's Travelogue to Japan and Paracriticism: Theory and Practice. *Keiji OKAZAKI*

مراجع

Barthes, R. (1982) Empire of Signs, trans. R. Howard, New York, Hill and Wang.

Benedict, R. (1944) The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture, New York, Houghton Mifflin.

Best, S. and D. Kellner, (1997) The Postmodern Turn, New York, The Guilford Press.

Burma, I. (2001) A Japanese Mirror: Heroes and Villains in Japanese Culture, London, Phoenix.

Fjellestad, D (. 2000) "Intellectual Self-Fashioning: The Case of Frank Lentricchia and Ihab Hassan," in The European Legacy, 5.

Hassan, I. (1967) The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett, New York, Knopf..

-- (1975) Paracriticisms: Seven Speculations of the Times, Urbana, University of Illinois Press. [P] .

-- (1980a) The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change, Urbana, University of Illinois Press. [RPF] .

-- (1980b) "Parabiography: The Varieties of Critical Experience," in Georgia Review, 34..

-- (1982) The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature, sec. ed. of 1971, Madison, The University of Wisconsin Press.

-- (. 1986) Out of Egypt: Scenes and Arguments of an Autobiography, Carbondale, Southern Illinois University Press. [OE] .

-- (1987) The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, Columbus, Ohio State University Press. [PT] .

-- (1988) "Quest for the Subject: The Self in Literature," in Contemporary Literature, 29..

-- (1990) Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters, Madison, The University of Wisconsin Press. [SR] .

-- (1995) Rumors of Change: Essays of Five Decades, Tuscaloosa, University of Alabama Press. Keiji OKAZAKI —398—.

--- (1996) Between the Eagle and the Sun: Traces of Japan, Tuscaloosa, University of Alabama Press. [BES] .

--- (2005) "The Eagle, the Olive Branch, and the Dream: Changing Perceptions of America in the World," in Georgia Review, 59.

---Hassan, I. and S. Hassan (eds.) (1983) Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities, Madison, The University of Wisconsin Press.

---Hassan, W. (2002) "Arab-American Autobiography and Reinvention of Identity," in Alif: Journal of Comparative Poetics, 22.

--- Hutcheon, L. (1988) A Poetics of Postmodernism, New York and London, Routledge.

--Kennedy, J. G. (1999) "Roland Barthes, Autobiography, and the End of Writing," in Georgia Review, 44.

--- Klinkowitz, J. (1988) Rosenberg, Barthes, Hassan: The Postmodern Habit of Thought, Athens and London, The University of Georgia Press.

-- Luca, I. (2003) "Ihab Hassan, Edward Said — Autobiography and the Critical Discourse," in Analele Universitatii Bucuresti.

-- Okazaki, K. (2007) "Narrative Discourse of Arab-American Autobiography: Text, Paratext, Context," in Annals of Japan Association for Middle East Studies, 23..

-- (2008) "Evolution of American Postmodernism through I. Hassan: Prometheus, Orpheus, Oedipus," in Review of Shitennoji International Buddhist University, 45.

-- Richie, D. (2003) Japanese Literature Reviewed, New York, ICG Muse.

-- Scheer-Schäzler, B. (1988) "From Paracriticism to Parabiography? Ihab Hassan's Autobiography Out of Egypt," in American Literature in Belgium, eds., G. Debusscher and M Maufort, Amsterdam, Rodopi.

--Silva, A. (cop. & ed.) . (2007) The Donald Richie Reader: 50 Years of Writing on Japan, Berkeley, Stone Bridge Press.

--Thiher, A (1990) "Postmodernism's Evolution as seen by Ihab Hassan," in Contemporary Literature, 31.

--Veeser, H. A. (ed.) . (1996) Confessions of the Critics, New York and London, Routledge

صدر عن دار شهريار للطباعة والنشر

روشيرو	حسين رشيد	قصص قصيرة جداً	2017
جثة في بيت داكن	مازن المعموري	شعر	2017
أصوات من هناك	نعيم آل مسافر	رواية	2017
طريق لا يسع إلا فرداً	عبد الزهرة زكي	نقد	2017
التداخل النصي في الرواية العراقية	أماني حارث الغانمي	دراسة	2017
الشعراء نقاداً.. المفهوم والتمثلات	د. أماني حارث الغانمي	دراسة	2017
رواية الذاكرة وذاكرة الرواية	صدّوق نور الدين	نقد	2017
بلاغة الجمهور.. مفاهيم وتطبيقات	تحرير: د. صلاح حسن حاوي د. عبد الوهاب صديقي	بحوث محكّمة	2017
النوم إلى جوار الكتب	لؤي حمزة عباس	نقد	2017
الناقد وآفاق القراءة	تحرير: د. علي متعب جاسم د. فاهم طعمة أحمد	نقد	2017
النقد القصصي في العراق من المقالية إلى المنهجية	د. فاهم طعمة أحمد	دراسة	2017
مهب الرمية الغامضة	وليد هرمز	شعر	2017
البلاغة الثائرة	د. سعيد العوادي	بحوث محكّمة	2017
كتاب الجنوب	تحرير	شعر	2017
العقرب على أدراج محطة انديمشك	حسين مرتضائيان آبكنار ترجمة: حسين طرفي عليوي	رواية	2017
ماذا نفعل بدون كالفينو	ضياء جبيلي	قصص	2017
غيمة شيكاغو	حيدر عودة	قصص	2018
طين فائض	حيدر كمّاد	شعر	2018
رائحة الالتفات	حسن علاء الدين	دراسات	2018
تحوّلات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة	إيهاب حسن ترجمة: السيد إمام	دراسات	2018

كلاب طروادة	ناصر الحجاج	شعر	2018
مدخنة الطيور	أحمد العجمي	شعر	2018
خارج النافذة بقليل	حيدر قحطان	شعر	2018
لو أنها أنجبت سلحفاة	مصطفى عبود	شعر	2018
السلبيليات	إسماعيل فهد إسماعيل	رواية	2018
البلاغة والتواصل عبر الثقافات	د. عماد عبد اللطيف	دراسة	2018
سرد الأمثال	د. لؤي حمزة عباس	دراسة	2018
بلاغة التزوير	د. لؤي حمزة عباس	دراسات	2018
الأشياء التي لا نفعلها	قصص إسبانية	ترجمة: أحمد عبد اللطيف	2018
يطعنون الهواء برماح من خشب	كريم جخيور	شعر	2018
لا أسمع غيري	ورود الموسوي	شعر	2018
ظل استثنائي	عبد الحليم مهودر	قصص قصيرة	2018
سادن الأقفال	حسن دعبل	نصوص	2018
إصلاح اجتماعي أم ثورة؟	روزا لوكسمبورغ	سياسة	2018
تلك البلاد العراق في رسائل ما بين الحربين العالميتين	سيرل بورتر ترجمة: أمل بوترت	رسائل - تاريخ	2018
جدل الهوية في الرواية العراقية الجديدة	جميل الشبيبي	نقد	2018
نساء ماهر الخيالي	ياسين شامل	رواية	2018
من الحداثة إلى ما بعد النسوية	أماني أبو رحمة	دراسات	2018
أشياء وأمكنة	أسعد الأسدي	نصوص في المكان	2018
جماليات الرواية العراقية	د. نجم عبد الله كاظم	نقد	2018
القراءة الآثمة للفلسفة	حيدر دوشي	دراسة	2018
سيارة مكشوفة في يوم مشمس	ميسلون هادي	قصص	2018
طائر يشبه السمكة	محمد حياوي	قصص قصيرة جداً	2018

رسائل حب خادعة	د. لحسن الكيري	مختارات قصصية إسبانية	2018
لا أحد يأخذ الظل إلى بيته	طيب جبار ترجمة عبد الله البرزنجي	شعر كردي	2018
تمثلات السلطة في روايات فؤاد التكرلي	د. محمد عبد الحسين هويدي	دراسة	2018
لقطات	آلان روب - غرييه ترجمة د. حسن سرحان	قصص	2018
إشكاليات الحجاج	د. صلاح حسن حاوي	بلاغة جديدة	2018
الميتافكشن	باتريشيا ووه ترجمة السيد إمام	نقد	2018
البصرة أواخر القرن العشرين	مجموعة قصاصين	قصص	2018
إيهاب حسن أو تطور ما بعد الحداثة	إيهاب حسن وآخرون ترجمة: السيد إمام	حوارات ودراسات	2018

الفهرست



إيهاب حسن

أوديب

شهريار... حكاية في كتاب

هذا الكتاب يمهد الطريق أمام القارئ المتطلع لقراءة أعمال إيهاب حسن الأصلية التي لا تخلو قراءتها من مشقة نظراً لما تنطوي عليه من لغة لم يألفها القارئ العربي واحتوائها على معرفة واسعة بالأدب والنقد والثقافة وسائر علوم العصر التي يربطها حسن بشكل بارع ووثيق بعالم الأدب والنقد الذي يمثل موضوعه الأساس.

وفي الوقت الذي نحا فيه النقد الأدبي منحى موضوعياً في تناول الأعمال الأدبية وتنحية الذات، اتخذ حسن منحى مخالفاً يؤكد على أهمية "اللحم الحي" ونبذ كل المقاربات الشكلانية التي جردت الأدب من لحمه ودمه.

يقول حسن في كتابه"النقد النظير": لقد شاهدنا النقد يحدق طويلاً في العالم بعيني أبوللو الصامتتين. هل يمكن أبداً أن نراه يشارك مرة أخرى في اللحم المقدس لديونيسيوس؟ ولماذا هذا الهوس بالتمييزات؟ هل لدى هؤلاء النقاد الرغبة في الحديث بمهنية لصالح مبدأ الأنثى القديم، القبول والاندماج، والكلية المغلّفة للأشياء؟

حوارات هذا الكتاب تجعلنا نعيد فهم إيهاب حسن بعيداً عن التنظير، بل يدخل من خلالها إلى عمق تجربته الفكرية، ومن ثمّ تقدّم الدراسات التي دخلت إلى عوالم حسن من قبل نقّاد أميركيين ومن جنسيات أخرى ستجعلنا نقف بشكل واع على هذه التجربة الفذّة وتأصيلها لمفاهيم ما بعد الحداثة.





